

"ARQUITECTURAS DE PAPEL"
LA INFLUENCIA DE LAS PUBLICACIONES GRÁFICAS DE ARQUITECTURA EN LA EDILICIA INDIANA
TRES VILLAS DE A GUARDA COMO CASO DE ESTUDIO

Tesis Doctoral Mayo 2016
Universidad de A Coruña
DEPARTAMENTO DE REPRESENTACIÓN Y TEORÍA ARQUITECTÓNICAS

Autora: Ana Lima
Año: 2016
UDC

"ARQUITECTURAS DE PAPEL"
LA INFLUENCIA DE LAS PUBLICACIONES GRÁFICAS DE ARQUITECTURA EN
LA EDILICIA INDIANA
TRES VILLAS DE A GUARDA COMO CASO DE ESTUDIO

Tesis Doctoral Mayo 2016
Universidad de A Coruña
DEPARTAMENTO DE REPRESENTACIÓN Y TEORÍA ARQUITECTÓNICAS

"ARQUITECTURAS DE PAPEL"

LA INFLUENCIA DE LAS PUBLICACIONES GRÁFICAS
DE ARQUITECTURA EN LA EDILICIA INDIANA
TRES VILLAS DE A GUARDA COMO CASO DE ESTUDIO

Autora:
Ana Isabel Lima Pacheco

Directores:
José Antonio Franco Taboada
María Victoria Carballo-Calero Ramos

MAQUETACIÓN & DISEÑO GRÁFICO

Ana Isabel Lima Pacheco

PROGRAMAS INFORMÁTICOS UTILIZADOS

Adobe InDesign CC

Adobe Photoshop CC

Autocad 2014

SketchUp Pro

Numbers

"ARQUITECTURAS DE PAPEL"

LA INFLUENCIA DE LAS PUBLICACIONES GRÁFICAS
DE ARQUITECTURA EN LA EDILICIA INDIANA

TRES VILLAS DE A GUARDA COMO CASO DE ESTUDIO

D. JOSE ANTONIO FRANCO TABOADA,
Profesor Emérito de la Universidad de A Coruña, miembro del
Departamento de Representación y Teoría Arquitectónicas

&

Dña. M^a VICTORIA CARBALLO-CALERO RAMOS
Profesora Emérita de la Universidad de Vigo, miembro del Departa-
mento de Historia del Arte

CERTIFICAN:

Y hacen constar a los efectos oportunos que la Tesis con título:

“ARQUITECTURAS DE PAPEL”

LA INFLUENCIA DE LAS PUBLICACIONES GRÁFICAS
DE ARQUITECTURA EN LA EDILICIA INDIANA

TRES VILLAS DE A GUARDA COMO CASO DE ESTUDIO

ha sido realizada por Dña. Ana Isabel Lima Pacheco, bajo nuestra
dirección en el Departamento de Representación y Teoría Arqui-
tectónicas, y constituye la Tesis que presenta para optar al Grado
de Doctor en la Universidad de A Coruña.

A Coruña, Mayo de 2016.

Fdo:

Dr. D. José Antonio Franco Taboada

Dra. Dña. M^a Victoria Carballo -Calero Ramos

A mi abuelo Luis

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por todo su tiempo, por su paciencia y confianza incondicional, y sobre todo, por su cariño. A Nico, Mateo, Vera y Eric, por sus sonrisas y por la capacidad que tienen de relativizar lo “importante” ; y a Maite, por estar siempre cerca y valorar mi esfuerzo.

A mis directores, Jose Antonio Franco Taboada, Profesor Emérito de Universidad de A Coruña y miembro del Departamento de Representación y Teoría Arquitectónicas, y M^a Victoria Carballo-Calero Ramos, Profesora Emérita de la Universidad de Vigo y miembro del Departamento de Historia del Arte. A ambos agradecerles su constante colaboración y orientación, su disponibilidad y atención, los consejos y la perseverancia. A todos los miembros del programa doctoral de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de A Coruña, así como a los miembros del programa Doctoral en Historia, Territorio y Recursos Patrimoniales de la Facultad de Historia de Ourense (Universidad de Vigo); a José Ramón Soraluze Blond, Catedrático de Composición Arquitectónica de la Universidad A Coruña, por cederme la “semilla”, y guiarme siempre que dudé cómo hacerla crecer y, por supuesto, a todos los miembros de las diferentes bibliotecas consultadas, sin su interés y labor este trabajo no habría sido posible.

A los herederos y/o responsables por hacer llegar a nosotros este legado arquitectónico, por su amabilidad y colaboración; a José Luis Pereira Manzanares y su esposa Mercedes Alonso, actuales propietarios de la Casa de Manuel Alonso, siempre atentos y dispuestos; a Ricardo Lomba Giráldez y su sobrina Flora, responsables por el mantenimiento de Villa María, por su amabilidad, y a los herederos de la Villa, por permitirme acceder siempre que lo necesité; y a Margarita Pérez Castro, heredera de la Casa de las Torres, por su siempre grata conversación. No puedo dejar de mostrar también mi gratitud a M^a Teresa Riego Pena, Tere, heredera de Villa Borinquen [edificación que finalmente quedo fuera del análisis], por su proximidad y atención, y a Antonio Martínez Vicente por su siempre constante y valiosa cooperación.

A todos los que forman, y han formado parte, de la Escuela Superior Gallaecia, en especial a Delmira Correia, por su confianza y por su constante aliento, y por concederme la oportunidad de llegar a aquí; a la Dirección del centro, a Mariana y a Rui, por el empuje, y por permitirme el tiempo necesario para el trabajo; y a mis alumnos, por la ausencia y la exigencia, y sobre todo, por la cordialidad.

RESUMEN

La presente Tesis Doctoral pretende indagar en el origen y génesis de una particular arquitectura que, considerada “foránea”, identifica, y se siente propia, la reconocida como “Arquitectura Indiana”. Construcciones que han determinado, articulado, configurado y caracterizado un número más que significativo de municipios, villas y ciudades de nuestro entorno gallego. Han sido denostadas y ensalzadas, vividas y desalojadas, han sido y algunas aún son, sin lugar a duda, parte importante de nuestro patrimonio cultural.

Exceder el tópico del “exotismo” que popularmente se atribuye a su origen, a su génesis, se configura el objetivo principal de esta investigación. Revisada la bibliografía sobre el tema son dos las hipótesis que en cuanto a la razón de ser de sus formas se barajan, por un lado, la minoritaria pero extendida teoría de su foraneidad, es decir, que atiende a patrones arquitectónicos propios de los lugares y países de acogida de sus emigrantes promotores; y la segunda de las hipótesis, aceptada por la gran mayoría de investigadores, que vincula su génesis a los álbumes y catálogos de arquitectura que invaden el panorama social del cambio de siglo, los conocidos *Pattern Books* o libros de patrones, que se difunden desde los principales centros de creación a toda Europa, y posteriormente a América.

Esta segunda hipótesis configurará la línea de investigación del presente trabajo. Se tomarán dos grupos de muestra, por un lado -Muestra 1- los álbumes de arquitectura editados y publicados durante las últimas décadas del XIX y primeras del XX; y por el otro -Muestra 2- un conjunto de villas características de esta arquitectura, la indiana, localizadas en el localidad de A Guarda (Pontevedra). Analizadas ambas Muestras -1 y 2- se intentarán establecer estos supuestos vínculos genéticos que la gran mayoría de los investigadores dictaminan como “génesis arquitectónica indiana”.

La Tesis se estructurará en tres partes fundamentales: Parte I. “El Origen”; Parte II. “Muestras” y Parte III. “Resultados y conclusiones”, compuestas todas de diversos capítulos. La primera pretende circunscribir la investigación, es decir, determinados los motivos y las razones del tema de estudio, se fijarán los objetivos, se determinará la metodología y se expondrán las fuentes de análisis. Atendiendo al “Estado del arte” se llevará a cabo una breve revisión bibliográfica de lo hasta hoy estudiado, tanto del personaje indiano como de su arquitectura, también se examinarán los referentes y los condicionantes que han podido determinar o influir su caracterización o formulación, para lo que habrá que aproximarse a la Galicia del cambio de siglo, a su contexto social, cultural y arquitectónico. Se indagará en la evolución del “tipo”, desde la arquitectura libre inglesa -*cottage*-, hasta la Villa como tipología (concepto e historiografía), se prestará también atención a la interpretación arquitectónica de lo pintoresco y al sincretismo de lo ecléctico, así como a lo “autóctono” y a lo “foráneo”.

La segunda parte pretende el análisis de las muestras seleccionadas, es decir, de los álbumes como muestras documentales, y de la arquitectura de las Villas¹ como muestras -elementos- arquitectónicas. El primer capítulo de este segundo bloque pretende analizar la razón, el espacio y el tiempo de este fenómeno literario y gráfico sin precedentes hasta hoy, el de los catálogos de arquitectura que se difunden por toda Europa entre finales del XIX y principios del XX. El análisis de estas fuentes documentales primarias contempla tres tareas diferentes, una de selección, otra de interpretación y una última de sistematización de un conjunto de documentos preseleccionados según criterios de idoneidad, de un conjunto de más de 150 obras recopiladas de diversas bibliotecas nacionales e internacionales. El segundo capítulo de esta Parte II se centrará en el análisis del elemento arquitectónico -Muestra 2-, en la arquitectura de las tres villas indianas seleccionadas para el estudio, Villa María, la Casa de Manuel Alonso y la Casa das Torres², todas localizadas en la localidad de A Guarda (Pontevedra). Tras el análisis histórico y arquitectónico de las edificaciones, se intentarán establecer una serie de criterios sintácticos, así como indicadores de orden formal y compositivo comunes, que poder trasladar al análisis comparativo entre las Muestras 1 y 2.

En la Parte III de la Tesis se realizará el análisis comparativo entre los criterios sintácticos e indicadores formales establecidos en la Parte II y se expondrán los resultados y las conclusiones.

1 Siempre que el sustantivo “villa” haga referencia a los estudios de caso seleccionados en esta investigación se utilizará el sustantivo en mayúscula.

2 Se emplearán los topónimos por los que son popularmente conocidas estas edificaciones, con independencia de su idioma, así siempre se hablará de Villa María, la Casa de Manuel Alonso y la Casa das Torres.

RESUMO

A presente Tese Doutoral pretende indagar no na orixe e xénese dunha particular arquitectura que, considerada “foránea”, identifica, e séntese propia, a recoñecida como “Arquitectura Indiana”. Construcións que determinaron, articularon, configuraron e caracterizaron un número máis que significativo de municipios, vilas e cidades do noso entorno galego. Foron deostadas e enxalzadas, vividas e desaloxadas, foron e algunhas aínda son, sen lugar a dúbida, parte importante do noso patrimonio cultural.

Exceder o tópico do “exotismo” que popularmente se atribúe á súa orixe, á súa xénese, configúrase o obxectivo principal desta investigación. Revisada a bibliografía sobre o tema son dúas as hipóteses que en canto á razón de ser das súas formas barállanse, por unha banda, o minoritaria pero estendida teoría da súa foraneidad, é dicir, que atende a patróns arquitectónicos propios dos lugares e países de acollida dos seus emigrantes promotores; e a segunda das hipóteses, aceptada pola gran maioría de investigadores, que vincula a súa xénese aos álbums e catálogos de arquitectura que invaden o panorama social do cambio de século, os coñecidos *Pattern Books* ou libros de patróns, que se difunden desde os principais centros de creación a toda Europa, e posteriormente a América.

Esta segunda hipótese configurará a liña de investigación do presente traballo. Tomaranse dous grupos de mostra, por unha banda -Mostra 1- os álbums de arquitectura editados e publicados durante as últimas décadas do XIX e primeiras do XX; e polo outro -Mostra 2- un conxunto de Vilas características desta arquitectura, a indiana, localizadas na localidade da Guarda, Pontevedra. Anali-zadas ambas as mostras -1 e 2- tentarase establecer estes supostos vínculos xenéticos que a gran maioría dos investigadores ditaminan como “xénese arquitectónica indiana”.

A Tese estruturarase en tres partes fundamentais: Parte I. “A Orixe”; Parte II. “Mostras” e Parte III. “Análise e Conclusións”, compostas todas de diversos capítulos. A primeira pretende circunscribir a investigación, é dicir, determinados os motivos e as razóns do tema de estudo, fixaranse os obxectivos, determinarase a metodoloxía, e expoñeranse as fontes de análise. Atendendo ao “Estado da arte” levarase a cabo unha breve revisión bibliográfica do ata hoxe estudado, tanto do personaxe indiano como da súa arquitectura, tamén se examinarán os referentes e os condicionantes que puideron determinar ou influír na súa caracterización ou formulación, para o que nos teremos que aproximar á Galicia do cambio de século, ao seu contexto social, cultural e arquitectónico. Indagarase na evolución do “tipo”, desde a arquitectura libre inglesa -*cottage*-, ata a Vila como tipoloxía (concepto e historiografía), prestaremos tamén atención á interpretación arquitectónica do pintoresco e ao sincretismo do ecléctico, así como ao “autóctono” e ao “foráneo”.

A segunda parte pretende a análise das mostras seleccionadas, é dicir, dos álbums como mostras documentais, e da arquitectura das Vilas^[3] como mostras -elementos- arquitectónicas. O primeiro capítulo deste segundo bloque pretende analizar a razón, o espazo, e o tempo deste fenómeno literario e gráfico sen precedentes ata hoxe, o dos catálogos de arquitectura que se difunden por toda Europa entre finais do XIX e principios do XX. A análise destas fontes documentais primarias contempla tres tarefas diferentes, unha de selección, outra de interpretación e unha última de sistematización dun conxunto de documentos preseleccionados segundo criterios de idoneidade, dun conxunto de máis de 150 obras recompiladas de diversas bibliotecas nacionais e internacionais. O segundo capítulo desta Parte II centrarase na análise do elemento arquitectónico -Mostra 1-, na arquitectura das tres Vilas indianas seleccionadas para o estudo, Vila María, a Casa de Manuel Alonso, e a Casa das Torres^[4], todas localizadas na localidade da Guarda, Pontevedra. Tras a análise histórica e arquitectónica das edificacións, tentarase establecer unha serie de criterios sintácticos, así como indicadores de orde formal e compositivo comúns, que poder trasladar á análise comparativa entre as Mostras, 1 e 2.

Na Parte III da Tese realizarase a análise comparativa entre os criterios sintácticos e indicadores formais establecidos na Parte II e expoñeranse os resultados e as conclusións.

3 Sempre que o substantivo “vila” faga referencia aos estudos de caso seleccionados nesta investigación utilizarase o substantivo en maiúscula.

4 Empregaranse os topónimos polos que son popularmente coñecidas estas edificacións, con independencia do seu idioma, así sempre falaremos de Villa María, a Casa de Manuel Alonso e a Casa das Torres.

ABSTRACT

The present Doctoral Thesis aims to investigate the origin and genesis of a particular architecture which, though considered “foreign”, it identifies feels to be its own; this style is recognized as “Indiana” architecture. These constructions have determined, articulated, formed, and characterized a more than significant number of municipalities, villas and cities in our Galician environment. They have been reviled and aexalted, lived in and vacated; they have been, and some of them still are, without no room for doubt, an important part from our cultural heritage.

The primary objective of this research is to surpass the topic of “exoticism” which is popularly attributed to the originand genesisof “Indiana” architecture. Upon reviewing the literature on the subject, two hypotheses have been considered in terms of the *raison d’etre* of the architectural forms. The first refers to its foreign origin; that is to say, this hypothesis establishes that this type of architecture is based on architectural patterns native to the places and countries where emigrants lived. The second hypothesis, accepted by the great majority of researchers, links its genesis to the architecture albums and catalogs that invaded the change-of-the-century social landscape, known as Pattern Books, which spread from the main centers of creation throughout all of Europe, and then to America.

This second hypothesis will form the line of research of the present work. Two groups will be taken as samples; on the one hand -Sample 1- pattern books of architecture edited and published during the last decades of the 19th and first decades of the 20th centuries, and, on the other hand -Sample 2- a set of villas typical of this Indian architecture located in A Guarda (Pontevedra). Having analyzed both Samples 1 and 2, the research will try to establish the supposed genetic links that the great majority of researchers have determined to be the ‘Indian architectural genesis’.

The Thesis will be structured in three fundamental parts: Part I. ‘The Origin’; Part II. ‘Samples’, and Part III. ‘Results and Conclusions’, each composed of various chapters. The first tries to circumscribe the investigation, that is to say, having determined the motives and reasons for the topic of study, the objectives and the methodology are going to be established and the sources of analysis will be shown. The chapter “State of the art” will carry out a brief bibliographical review of what has been studied on the topic up to today, dealing with the Indian personage as well as the typical architecture of his or her culture. The models and determining factors that could have determined or influenced its characterization or formulation will also be examined. This implies surveying the Galicia of the turn-of-the-century in its social, cultural and architectural context. The evolution of the “type” will be studied, from the free English architecture “cottage”, to the Villa as typology (concept and historiography). Attention will also be paid to the architectural interpretation of the picturesque and

to the syncretism of the eclectic, as well as to the 'autochthonous' and to the 'foreign'.

In the second part of the thesis, the selected samples will be analyzed: the pattern books as documentary samples, and the architecture of the Villas^[5] as architectural samples. The first chapter of Part II tries to analyze the reason, space and time of this literary and graphical phenomenon, unprecedented up to today, of the catalogues of architecture -pattern books- that spread throughout all of Europe between the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. The analysis of these primary documentary sources comprises three different stages: one of selection, another of interpretation, and the last of systematizing. The set of selected documents, according to suitability criteria, includes more than 150 works compiled from diverse national and international libraries. The second chapter of Part II will center on the analysis of the architectural element (Sample 2) in three Indian villas selected for the study: 'Villa María', 'Manuel Alonso's House', and the 'The House of the Towers'^[6], all of which are found in the locality of A Guarda (Pontevedra). After the historical and architectural analysis of the buildings, a series of syntactic criteria will try to be established, as well as guidelines for formal and composition order, which will be used in later comparative analysis between Samples 1 and 2.

In Part III of the thesis the comparative analysis between the syntactic criteria and formal indicators established in Part II will be realized, and the results and conclusions will be exposed.

5 The term "villa" will be capitalized every time its use refers to the case studies selected in this research.

6 The original place names by which these buildings are popularly known will be used, regardless of their languages; thus 'Villa María', 'Casa de Manuel Alonso' and 'Casa das Torres' will always be used.

INTRODUCCIÓN

Desde que en 2008 finalicé los estudios de arquitectura, mi actividad profesional siempre ha estado vinculada a la docencia y a la investigación, actividades que junto con el ejercicio de la arquitectura, han marcado mi trayectoria personal, y gran parte de los propósitos de este trabajo.

La estructura curricular de mi licenciatura determina notablemente mis preferencias académicas y, posteriormente profesionales, siempre asociadas a la herencia, al modo y a los modelos de recepción, transformación y transferencia de los recursos, al Patrimonio. El último año de mi licenciatura marcará de forma precisa mi evolución personal, disciplinas como *Rehabilitação Urbana e Rural* o *Património Arquitectónico e Paisagístico, Urbano e Rural*⁷, determinarán mis inquietudes e intereses hacia el patrimonio, en particular aquel vinculado a mi tierra, por proximidad, entendimiento y por conocimiento, tanto físico como sensorial. En 2010, cuando comienzo mis estudios de Doctorado, toda mi atención se centra en un ámbito y un tiempo muy determinado, el conocido como indiano, un legado social y cultural, indiferente e imperturbable, que compone desde siempre mi espacio y mi tiempo. Obtuve el título de “Máster en Historia, Territorio y Recursos Patrimoniales” en la facultad de Historia de la Universidad de Vigo, fase formativa de mi programa doctoral, defendiendo el trabajo “Las Villas indianas de A Guarda, binomio entre arquitectura y hombre”, estudio que pretendió trazar, desde la macro y micro historia de estas construcciones, una perspectiva dialéctica entre el personaje y la edificación, y que abrió la línea de investigación que ahora ocupa este trabajo.

Mi interés por indagar en el cómo y en el porqué de esta arquitectura deriva de las imágenes que configuran mi entorno; un escenario lleno de paisajes, semi-urbanos, delimitados por el mar y por el río, por montes y por caminos que entran y salen; paisajes llenos de color donde identifico como propias una serie de edificaciones, casas, fuentes, lavaderos, iglesias, monumentos, elementos pétreos que sirven de atmósfera a la vida, para mí, tan naturales como la nacionalidad o el idioma. Recuerdo caminar por entre estas Villas Indianas toda la vida, desde niña, varias veces al día, en el ir y venir de mi casa a la escuela. Siempre han estado ahí, formando parte de mi escenario, al igual que el Monte Santa Tecla o la desembocadura del río Miño. El interés que una persona siente por aquellos elementos que la identifican es axiomático, Saramago (2010, p. 258) decía que “somos la memoria que tenemos y la responsabilidad que asumimos, sin memoria no existimos y sin responsabilidad quizá no merezcamos existir”. Más allá de esta relación de proximidad y participación

7 Licenciatura en Arquitectura y Urbanismo obtenida en la Escuela Superior Gallaecia (2008), Portugal.

histórica, el trabajo pretende intereses didácticos personales, entender los procesos de formación de una identidad arquitectónica local y contemporánea, ya que, como dijo Isaac Díaz (1985, p. 7) “sabemos más del neolítico gallego que de la historia que tenemos a la vuelta de cuarenta años. Este es el verdadero drama de la Historia de Galicia”.

La tesis pretende una visión panorámica del elemento construido, la diseminación de lo cercano y familiar, hacia lo universal, la inversión del proceso “natural” que la ha convertido en individual y anárquica -a la arquitectura-. Para esta transposición habrá que alejarse del objeto y del microcosmos en el que habita, para así aislarlo. De este modo si los objetivos de aquel primer trabajo Fin de Máster, pretendían una gradual aproximación a la arquitectura indiana de las Villas, desde el personaje, el indiano, hasta la edificación, la arquitectura, el que ahora se aborda pretende el proceso opuesto, una vez se siente próxima y accesible, se pretende la distancia, hasta perder del objeto la familiaridad, y poder así analizarlo como elemento arquitectónico parte de un proceso absoluto y global. Metodología inversa que persigue observar la arquitectura desde otro “punto de vista”, ajeno a la común tendencia de lo propio y personal, que busca indagar en la génesis, en la consolidación de una arquitectura tan impropia, como característica del lugar.

Resumen

Castellano

Gallego

Inglés

Introducción

Agradecimientos

PARTE I. ORIGEN

CAPÍTULO 1. ACOTACIÓN DISCIPLINAR

I.1.1 Objetivos

I.1.2 Espacio y tiempo

I.1.3 Metodología y fuentes

CAPÍTULO 2. ESTADO DEL ARTE

I.2.1 Los protagonistas: el indiano

I.2.2 Los protagonistas: la arquitectura

I.2.3 Génesis -hipótesis establecidas-

I.2.4 El contexto. Ambiente social

I.2.5 El contexto. Ambiente arquitectónico

CAPÍTULO 3. REFERENTES Y CONDICIONANTES

I.3.1 Arquitectura doméstica

I.3.2 La Villa. Concepto e historiografía

I.3.3 La Arquitectura libre inglesa, *el cottage*

I.3.4 Lo pintoresco

I.3.5 El gusto por lo ecléctico

I.3.6 Lo autóctono y lo foráneo

Bibliografía Parte I

Índice de imágenes Parte I

PARTE II. MUESTRAS

CAPÍTULO 1. MUESTRA 1: ARQUITECTURAS DE PAPEL

II.1.1 Catálogos, álbumes y libros de modelos. Razón, espacio y tiempo

II.1.2 Arquitecturas de papel. Introducción

II.1.3 Arquitecturas de papel. Análisis

II.1.4 Arquitecturas de papel. Resultados

CAPÍTULO 2. MUESTRA 2: LA VILLA INDIANA. GÉNESIS Y FORMA

II.2.1 Génesis, forma e imagen

II.2.2 Tres estudios de caso:

Villa María

Casa de Manuel Alonso

Casa das Torres

II.2.3 El orden formal: mecanismos de organización y disposición

Bibliografía Parte II

Índice de imágenes Parte II

PARTE III. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

CAPÍTULO 1. ANÁLISIS Y RESULTADOS

- Los modelos alemanes
- Los modelos franceses
- Los modelos españoles
- Los modelos ingleses
- Los modelos italianos
- Los modelos estadounidenses

CAPÍTULO 2. CONCLUSIONES

Índice de imágenes Parte III



PARTE I. ORIGEN



CAPÍTULO 1

ACOTACIÓN DISCIPLINAR

I.1.1 Objetivos

I.1.2 Espacio y tiempo

I.1.3 Metodología y fuentes

I.1.1 Objetivos

El conocimiento de una cosa es el conocimiento de su génesis, afirmó en 1710 Vico, el entendimiento de su origen, de su principio, la comprensión de la serie de hechos y causas que lo han generado. Así la investigación que aquí se presenta ha pretendido una aproximación, lo más rigurosa y operativa posible, al genoma, al germen, a la génesis de esta arquitectura que, percibida como propia, se etiqueta de ajena. Y más allá del análisis histórico y arquitectónico, que de estas edificaciones se pretende, el propósito primordial es indagar en su origen, su génesis. Reconociendo sus formas, su composición, su disposición, su construcción y su ornamentación, se esperan conocer los motivos, los porqués de sus principios formales.

De partida se plantean una serie de cuestiones, como: ¿Cuál es el sentido y el significado del término que la caracteriza, indiano?; el impulsor de esta arquitectura, el personaje, ¿quién fue?, ¿qué papel jugó en la definición y caracterización de esta "tipología"?; ¿realmente se puede considerar una tipología?; ¿qué o quién la determina, cómo se identifica? y, sobre todo, ¿de dónde procede? Los estudios elaborados sobre el tema^[1] dejan constancia de la indeterminación que existe en torno a su fundamento, y si bien la mayoría de los autores

concuerdan en la influencia que, en cuanto a la diversidad genética de estas edificaciones, tuvieron las publicaciones gráficas de arquitectura, ninguna se aventura a establecer conexiones directas entre lo editado y lo construido. Y este será el objetivo principal, buscar y determinar, de haberlos, lazos y vínculos entre las arquitecturas de papel que se difunden en los álbumes y catálogos que invadieron el panorama arquitectónico del cambio de siglo, y estas construcciones, las indianas.

No se pretende una reflexión axiomática, ni determinista, sino indagatoria, se abordará esta línea de investigación, esta génesis casual, sin rechazar categóricamente ninguna otra; y aún consciente de que ni todas las viviendas indianas responderán a este patrón conceptual, muchas atenderán a los principios de este modelo. Partiendo de esta hipótesis, de este conjunto de identificadores formales y compositivos que son los álbumes y catálogos de arquitectura, de su análisis y estudio, se buscarán indicadores que poder comparar con las muestras, las Villas indianas, y se intentarán establecer algunas ciertas relaciones formales coherentes.

Se aspira indagar en la idea o el concepto, en el germen de estos proyectos, en su sistema de orden y autorregulación, en los gestores de su arquitectura, fueren o no limitadores. En su unidad y en sus partes, la primera como condición y cualidad inalienable a la obra, que la dota de consistencia y coherencia, y las segundas como suma necesaria para la armonía, manifestaciones del orden esencial de esta arquitectura.

1 Sobre la historiografía de la Arquitectura Indiana vid. Estado de la cuestión.

La primera parte, denominada “acotación disciplinar”, tiene por objeto establecer las bases de carácter general que sirven para el desarrollo del trabajo, y así, sus tres capítulos, se dedican a analizar los diferentes aspectos que pueden condicionar y determinar el objeto de estudio, la Villa indiana.

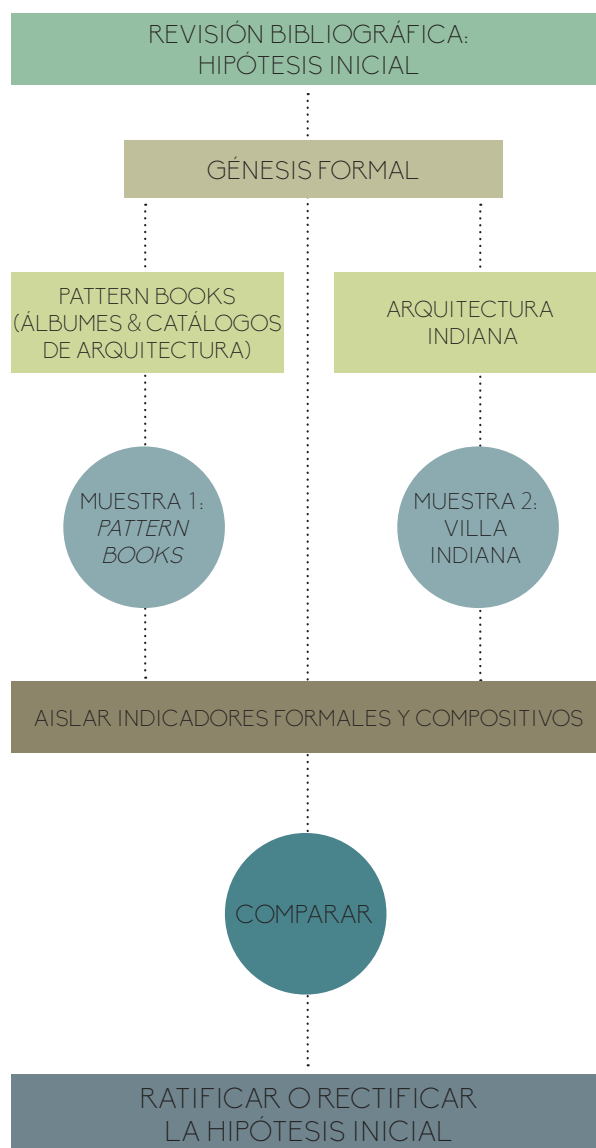
La segunda parte busca el estudio de los dos elementos que servirán al análisis comparativo, los Álbumes de Arquitectura y las Villas. Se estudiarán sus criterios formales y compositivos, de forma individual, se buscarán cambios asociados a procesos coetáneos, y se intentará confirmar o descartar la génesis formal establecida en la hipótesis inicial, formulada a raíz de los trabajos e investigaciones sobre arquitectura indiana.

En la última parte de la Tesis, la tercera, se presentará el análisis comparativo y sus resultados, así como las conclusiones de la investigación, es decir, la verificación de la hipótesis, porque, como algún día afirmó Albert Viaplana, arquitecto catalán:

La arquitectura está en el lugar en que se actúa y para descubrirla hay que hablar su lenguaje.

(Citado por Pina, 2004, p. 98).

Esquema.1. Síntesis metodológica de la investigación



I.1.2 Espacio y tiempo

El marco espacial estaba ya determinado, por vínculos afectivos, desde la etapa formativa de esta Tesis Doctoral, en mi localidad, A Guarda, perteneciente a una de las seis comarcas con mayor número de edificación indiana de Galicia (Bores, 2009). En la primera mitad del siglo XIX y primer cuarto del XX, A Guarda lidera un fenómeno histórico en el ámbito gallego y español, la emigración a Puerto Rico. Esta corriente migratoria comenzó en torno a 1830, de la mano de Juan Rodríguez Cachada (1814-1881) y poco a poco, las cadenas familiares de migración, convirtieron a A Guarda en la localidad gallega que más emigrantes aportaba a la Isla, por encima de capitales de provincia o de ciudades como Vigo, Santiago de Compostela, Ferrol o Vilagarcía de Arousa. Pero es que además, esta emigración tuvo un gran índice de éxito económico, social y político, que repercutió notoriamente a este lado del océano durante muchos años. Sirva como ejemplo un dato: desde 1868 hasta 1936, el noventa por ciento de los alcaldes de A Guarda fueron retornados puertorriqueños (Villa, 2000).

En el caso de las casas indianas de A Guarda pueden distinguirse dos etapas constructivas con ostensibles diferencias estilísticas entre sí, según su época de construcción y la naturaleza de su promotor, el emigrante. El proceso de renovación edificatorio como consecuencia

de la emigración transoceánica fue ligeramente anterior al de otras zonas de Galicia. Existen numerosos ejemplos de viviendas del último tercio del siglo XIX, e incluso anteriores, que configuran la etapa más temprana. Son en su mayoría casas urbanas, viviendas integradas en el casco urbano, adosadas o construidas entre medianeras, son las más abundantes y las que peor estado de conservación presentan. Entre las más recientes predominan las casas estilo "chalé", la casa de campo, edificaciones rodeadas por jardín, las conocidas como "villas", construcciones más vinculadas a los emigrantes naturales de parroquias de carácter rural. Así pues, la emigración de los habitantes del centro y barrios circundantes –artesanos, comerciantes y profesionales– es más antigua que la emigración de los vecinos del rural.

De entre todo el conjunto indiano edificado de A Guarda esta investigación centrará su atención en estas últimas, las Villas o casas de campo, en la vivienda unifamiliar aislada, rodeada de jardín, la edificación más reciente dentro de esta arquitectura. Su elección atiende a dos premisas principalmente, por ser aquellas que mejor estado de conservación presentan, manteniéndose casi inalterables en el tiempo, y por su naturaleza y tipología, por ser las que mejor representan el carácter arquitectónico que se pretende analizar, la edificación exenta, ajena a condicionantes, proyectos que gozaron de la mayor libertad interpretativa.

Aún a pesar de que exista una cierta adulteración y desorden en la precisión de este vocablo, "villa", volviéndose a menudo difícil de distinguir, debido al hibridismo que

progresivamente se fue manifestando entre un chalet y una villa, se utilizará el término para designar las construcciones de promoción urbana, de carácter “no urbano”^[2], rodeadas por zonas verdes, y que atienden a las características de las grandes casas de campo, reveladoras de una nueva realidad socio-económica. Tres serán las edificaciones que sirvan de soporte a este análisis, Villa María, la Casa de Manuel Alonso, y la Casa das Torres, aquellas que se han mostrado más invariables ante el paso del tiempo.

Tres villas más que, a priori, deberían haber formado parte de la Muestra 2, Villa Borinquen, la Casa de Serafín Flores y la Casa de José Lomba Álvarez, fueron finalmente descartadas por dos motivos principales: Villa Borinquen no fue una edificación de raíz, es decir, no respondía a una de las premisas base, la libertad interpretativa del proyecto^[3]. La ausencia de las otras dos edificaciones responde a motivos de viabilidad, fue imposible acceder a la fuente primaria en el tiempo preciso, a la villa, y careciendo de cualquier otro recurso documental, este contratiempo impidió cualquier posibilidad de análisis.

En cuanto a los límites cronológicos de la investigación, decir que se han visto sometidos a ciertas alteraciones, supeditadas a la evolución

de los diversos análisis consustanciales al trabajo. De partida se plantearon por límites los impuestos en aquel primer trabajo, el de Fin de Máster, los años de 1870 a 1936, período que coincide con uno de los puntos más altos del fenómeno migratorio y constructivo de los indios, aquel que muchos historiadores denominaron como ‘el gran ciclo de la emigración masiva a América’ (Sánchez-Albornoz, 2005), y que la mayoría de investigaciones establecen como marco cronológico por referencia. Es en este período cuando se da la proliferación de este fenómeno constructivo, en torno al cambio de siglo, cuando el éxito económico alcanzó a algunos de estos emigrantes, y cuando comienzan a producirse importantes mejoras en los sistemas de transporte y navegación a vapor, lo que permitía más frecuentes idas y venidas. Los cambios de las políticas migratorias en los países de destino de la emigración gallega, a partir de la Gran Depresión de 1929, junto con la posterior Guerra Civil Española, y la Segunda Guerra Mundial, marcan el final de este ciclo migratorio, y los ejemplos de arquitectura promovidos por los emigrantes.

Esta acotación temporal inicial pronto resultó imprecisa, una vez que si bien era suficiente como para analizar la arquitectura, como elemento aislado, no llegaba a comprender su hipotética génesis. Así la primera de las alteraciones es impuesta a partir del proceso retrospectivo que se planteaba para el análisis, si se pretendía una panorámica del proceso conceptual o germinal de esta arquitectura, no llegaba con estudiarla desde el hoy, habría que situarse en el ayer, en el momento de su concepción, y, desde la situación del promo-

2 Se entiende por “vivienda urbana de carácter no urbano” aquella que localizada dentro del casco urbano presenta las características propias de la vivienda aislada característica de las zonas periurbanas.

3 El hecho de atender a la reforma y ampliación de una vivienda de planta baja existente condiciona la libertad proyectual de la edificación final, y si bien se llegan a reconocer elementos que podrían identificarla dentro del grupo, no podría servir al análisis del supuesto planteado.

tor, ver el pasado, el presente y el futuro inmediatos al entonces.

A medida en que la investigación toma forma, el marco cronológico aumenta, ya que a fin de poder establecer nexos entre la arquitectura indiana de nuestro espacio geográfico, y la gráfica, aquella difundida a través de los álbumes y catálogos, era necesario remontarse a los orígenes de este fenómeno literario. Y si bien es cierto que estas publicaciones aparecen en escena los últimos años del XIX, comprender su evolución y la razón de su arquitectura, lleva a los primeros tratados de arquitectura. De este modo se puede afirmar que los límites cronológicos de este trabajo se ven determinados por el origen de la literatura arquitectónica, y las décadas posteriores al "gran ciclo de la emigración masiva a América".

Afrontar una investigación científica implica admitir unas ciertas bases de partida que han de aplicarse al caso de estudio, a las Villas, elementos que son a la par documento histórico y elemento arquitectónico. También es importante considerar que los hechos históricos nunca llegan a nosotros en estado puro, siempre existe una reverberación al pasar por la mente de quien los recibe, Carr (2010) considera que hacer historia es interpretar, aplicar la "comprensión imaginativa", ya que solo se puede captar y comprender el pasado a través del cristal del presente. Es necesario seleccionar y ordenar hechos, según principios o normas de objetividad, preestablecidas por el historiador, con la necesaria interpretación; no se debe aceptar "la objetividad absoluta e intemporal" por ser una "abstracción irreal".

I.1.3 Metodología y fuentes

En este afán por lograr la objetividad necesaria para el análisis del objeto de estudio, se considera imprescindible una primera aproximación al tiempo y al lugar, al contexto, y a los protagonistas de esta historia. Se dividirá el trabajo en tres bloques principales, dedicado el primero a exponer y encuadrar la investigación, el segundo a analizar los grupos de análisis y el tercero a exponer resultados y conclusiones.

La primera parte estará dividida en tres capítulos que se considera oportuno incluir en un mismo bloque, el primero donde se ha intentado circunscribir la investigación, establecer los motivos y las razones, los objetivos, la metodología y también las fuentes. Se ha acotado el espacio y el tiempo, y se han intentado determinar las pautas que teórica y prácticamente llevarían a buen puerto este estudio. En el segundo capítulo de esta primera parte, se intenta una aproximación a los distintos referentes que, cronológica y espacialmente, pudieron condicionar, limitar, restringir o subordinar los principios directrices de esta arquitectura, y en el tercero, y último, se pretende un acercamiento a la Galicia del cambio de siglo, a la sociedad que vio nacer, crecer y consumir la figura del indiano, y con él, a su arquitectura.

Aproximarse al contexto implica analizar diferentes procesos y fenómenos, el migratorio, el

social, el cultural y, por supuesto, el arquitectónico, y mediante la consecuente revisión bibliográfica, situar al personaje protagonista de esta manifestación arquitectónica, al indiano; y desde la esfera regional, a la local, acercarse tanto a la figura como a su arquitectura. A estos efectos será fundamental el trabajo desarrollado por el guardés^[4] Joaquín Miguel Villa Álvarez, quien durante años ha investigado y analizado esta emigración. Su tesis doctoral, *Los Gallegos de Puerto Rico, 1821-1963, un proceso de formación de burguesía a ambos lados del Atlántico* (2000), servirá de soporte y fuente documental a esta parte del trabajo, una vez que analiza, entre otros muchos aspectos, la actividad mercantil de los guardeses en Puerto Rico durante el período comprendido entre 1880-1930.

No es menos relevante aproximarse a aquellos factores o sucesos que pudieran servir de referentes o, de algún modo, condicionar, el objeto de estudio. Se pretende analizar al ámbito de la arquitectura doméstica de los primeros años del XX, el panorama arquitectónico del cambio de siglo, las principales tendencias estilísticas, así como el máximo exponente de nuestra arquitectura gallega, el Pazo, o a las consideraciones sobre el concepto de “villa” y su historiografía.

El siguiente de los análisis documentales pretende seleccionar, para luego sistematizar, lo hasta ahora estudiado, y se entiende que in-

terpretado, sobre la arquitectura indiana; a estos efectos se consideran imprescindibles los trabajos de, en Asturias, Morales Saro, Álvarez Quintana y Llanova Campos, y en el caso gallego, Bores Gamundi, Iglesias Veiga y Villa Álvarez, principalmente.

De las publicaciones seleccionadas se sintetizará aquella información que pueda ayudar a responder a los interrogantes iniciales: origen y significado del término indiano/a, razón de ser de esta arquitectura y causas o razones de su génesis. Este es el objetivo parcial de este segundo capítulo, Estado del Arte.

La historia solo sirve al presente, cuando desde el presente, se puede entender el pasado, y con esta intención, para poder entender la arquitectura que llegada del pasado, deben seleccionarse, analizarse e interpretarse, un conjunto de obras que se consideran características de este fenómeno arquitectónico y literario que ocupa los años del cambio de siglo. Obras que derivan de los originales tratados de arquitectura y que con el tiempo adquieren el carácter de álbumes o catálogos de imágenes y diseños, que difunden proyectos de arquitectura de diversa índole.

En una segunda fase de análisis documental, la que servirá de soporte a la verificación de la hipótesis planteada, son seleccionadas, de las diferentes bibliotecas nacionales e internacionales, aquellas obras que por su formato y discurso, más se aproximan a esta literatura, desde los primeros libros, más próximos al formato de los tratados que de los catálogos, hasta los álbumes de láminas.

4 Guardés,sa: natural de A Guarda, villa de la provincia de Pontevedra. Perteneciente o relativo a dicha villa. Rodríguez González, E. (1961). Diccionario enciclopédico gallego-castellano, Volumen 3. Galaxia.

De esta recopilación, que ronda los 150 ejemplares, se seleccionan aquellas que por su origen, contenido y autor, han sido más determinantes, esto es, aquellas con mayor número de ediciones y, por lo tanto, mayor repercusión.

Dado el número de obras inventariadas y levantadas, el trabajo crítico que ha implicado su síntesis resulta complejo. Se han determinado tres tipos de fuentes: la arquitectura construida o de las Villas (Muestra 2); las fuentes documentales, que son plurales y comprenden entre otras tratados, normativas, fuentes manuscritas, etc., (Muestra 1); y las orales, entrevistas con diferentes personas vinculadas a la familia del indiano promotor y a la Villa. Esta investigación ha priorizado las fuentes primarias: la construida -la edificación, la propia arquitectura-, las documentales -documentos de proyecto procedentes de diferentes archivos, actas municipales, etc.-, y las orales -entrevistas con propietarios, autores y otros agentes protagonistas-.

Los registros documentales primarios asociados a las tres Villas que sirven a esta investigación son realmente escasos, las tentativas por localizar cualquier documento original han sido nefastas, tras meses de búsquedas en los diferentes archivos locales, provinciales y, cuando fue posible, personales, no han ofrecido grandes resultados. De las tres Villas analizadas solo se ha tenido acceso a un proyecto original, el de la Casa de Manuel Alonso, propiedad de la familia, que carece de cualquier referencia de autor o dato que rastrear. De los otros dos proyectos apenas se han conseguido registros puntuales, alguna carta del pro-

pietario con referencias a la edificación, o facturas de su construcción. Las fuentes primarias orales comprenden entrevistas realizadas a diferentes propietarios y herederos.

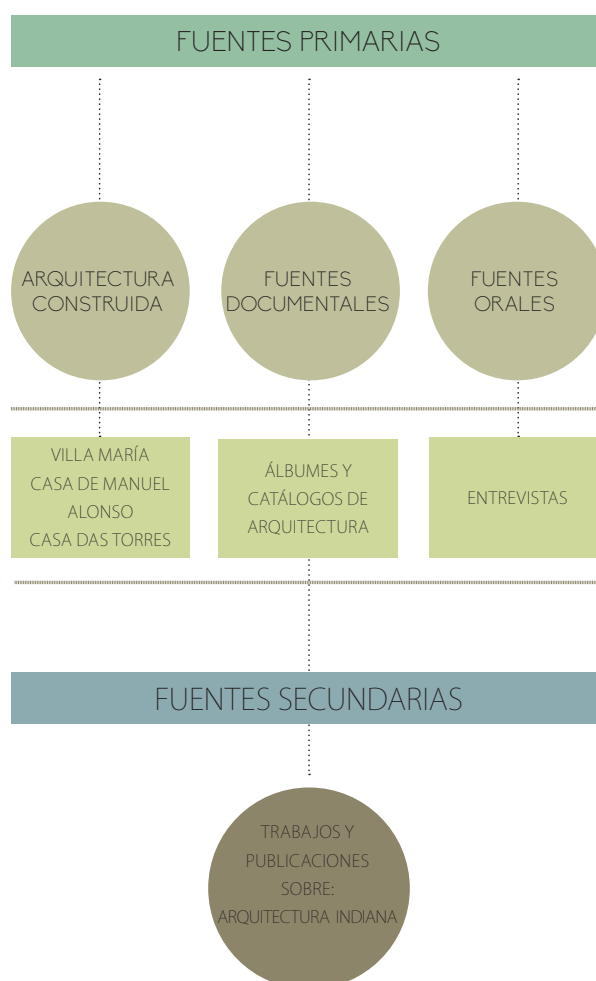
Son igualmente consideradas fuentes documentales primarias los libros, álbumes y catálogos de arquitectura (Esquema 2). Fuentes localizadas en diferentes bibliotecas y archivos personales que son analizadas, interpretadas y sistematizadas en la segunda parte de la Tesis, como cuerpo principal del argumento planteado. Las bibliotecas y Archivos consultados son: Archivo Real Academia Gallega de Bellas Artes, la Biblioteca Digital de la Universidad de Bolonia, la Biblioteca Nacional de España, la Biblioteca Nacional de Francia, la *Bayerische Staatsbibliothek* [parte de la Biblioteca Virtual de Alemania], la biblioteca del CNAM, Conservatorio nacional de Artes y Oficios de Francia, la Biblioteca Digital Suiza, el Instituto Nacional de Historia del Arte de Francia, el archivo digital de la Sociedad Española de Historia de la Construcción, la Biblioteca de la Universidad de A Coruña, la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Cataluña, la Biblioteca de la universidad Politécnica de Madrid, la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela y otros repositorios cooperativos digitales de diversas asociaciones e instituciones académicas y de investigación.

Debo aquí destacar la importancia que han tenido en el trabajo las nuevas fuentes de información vinculadas a la Web 2.0, diversos espacios que mediante la recopilación y distribución de una serie de contenidos agilizan y permiten el acceso inmediato a diversos fon-

dos así como el contacto con diferentes autores y editores.

Se consideran fuentes secundarias el resto de trabajos analizados sobre arquitectura indiana (especificados en la bibliografía), aquellos que revisan las fuentes primarias antes mencionadas así como otros que trabajan sobre otras fuentes primarias de la misma índole.

Esquema.2. Fuentes para el análisis.





PARTE I. ORIGEN



CAPÍTULO 2

ESTADO DEL ARTE

- I.2.1 Los protagonistas: el indiano
- I.2.2 Los protagonistas: la arquitectura
- I.2.3 Génesis -hipótesis establecidas-
- I.2.4 El contexto. Ambiente social
- 1.2.5 El contexto. Ambiente Arquitectónico



I.2.1 Los protagonistas: el Indiano

Como bien afirma Cuché (2004) "las palabras aparecen en la historia para responder a ciertos interrogantes, a ciertos problemas que se plantean en períodos históricos determinados, y en contextos sociales y políticos específicos" (p. 9) por lo que antes de aproximarse a los intérpretes de este fenómeno, el personaje y la arquitectura, se considera oportuno revisar la voz, el término que los caracteriza, la palabra "indiano/a".

La lexicografía deja constancia de la polisemia que siempre ha caracterizado el término indiano/a, en el Diccionario de Autoridades, primer repertorio lexicográfico publicado por la Real Academia Española^[1], aparece definida como "el sugéto que ha estado en las Indias, y después vuelve à España"; "se llama también el mui rico y poderoso"; y, por último, "Cosa perteneciente a las Indias". Ya Covarrubias, en su diccionario de 1611^[2], asociaba al personaje este poderío económico, "el que ha ido a las Indias, que de ordinarios éstos buelven ricos". Buscando el significante en el dicciona-

rio castellano de Esteban Terreros y Pando^[3] se encuentra que designa "a los que son naturales, y orijinarios de las Indias, llamamos Indios; é indianos à los que són, o descienden de España, aunque haya nacido en las Indias". Esta definición de indiano engloba también al extracto social del criollo, "el que nace en las Indias de Padres Españoles, ù de otra Nación que no sean Indios". Según el diccionario de María Moliner^[4] indiano es "el sujeto que ha estado en las Indias, y después vuelve a España" y el Diccionario de la Lengua Española señala dos acepciones principales para el término, "el nativo, pero no originario de América, o sea de las Indias Occidentales" y la "persona que vuelve rica de América"^[5].

Esta connotación económica, que comúnmente se otorga al término, será destacada por muchos de los autores que se analizan, un carácter, el de "nuevo rico", por el que el indiano será especialmente cuestionado durante todo el Siglo de Oro español, y característica principal del apelativo en nuestro país. No es indiano todo el que regresa de su éxodo, lo es él que lo hace enriquecido. Por esta razón no es un concepto que se use en el país de acogida, sino en el de retorno, en el natal, no se es indiano en las Indias, se es indiano al regresar de ellas. El término se convierte en una denominación coloquial que se llega a transformar

1 Real Academia Española, Diccionario de Autoridades, 1726-1739. "Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] conocido como el Diccionario de Autoridades."

2 Covarrubias, S. (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*.

3 Terreros y Pando, E. (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina é italiana*, Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

4 Moliner, M., *Diccionario del uso del español*, Anabad, Madrid, 1990.

5 DRAE, *Diccionario de la lengua española*, 22.ª edición, publicada en 2001, Consultado a 25.11.2013 en <http://rae.es/>

en toda una tipología social. Un tópico ampliamente desarrollado en la literatura y el teatro, tanto adoptando connotaciones peyorativas como admirativas. En América, sin embargo, el término indiano se emplea de forma ciertamente despectiva, se utiliza para distinguir a los inmigrantes que no llegaron a alcanzar fortuna de aquellos otros que obtuvieron el éxito, y que allí se designan de “americanos”.

Sobre la personalidad del indiano cabe señalar que una de las cualidades inherentes al personaje es la ambivalencia, la dualidad que experimenta por sentirse, durante casi toda su vida, parte de dos mundos a la vez y de ninguno al tiempo. Esta cualidad se hace bien patente en el discurso empleado por el indiano, quien, en ocasiones se integra, y en otras se excluye, de ambas comunidades, y suele caracterizarse por el empleo de “*americanismos*” léxicos y morfosintácticos.



Fig 1. “Regreso del indiano”, Castelao (1916)

A su llegada a América debe configurar una nueva identidad, basada en los valores estéticos, culturales y sociales, de la comunidad que le adopta, y en la que pretende integrarse, e in-

tentar perder la natal, dimorfismo que marcará su personalidad y caracterizará su personaje, el indiano, tanto social como geográficamente (Cros, 2003).

Emigra de un medio rural, de un saber campesino, pobre y solo, y, a su regreso, es rico, responsable de una o varias cadenas de negocios y, normalmente, cabeza de familia. El indiano es un sujeto condicionado por el desarraigo, el que siente a su llegada a América, joven, alejado de su familia y de su tierra, en el extranjero; y el que experimenta a su regreso, dentro de una sociedad que ahora le ve, y en la que se siente, como un extraño.

Es de espíritu emprendedor, de fuerte personalidad, forjada a partir de duras experiencias, un hombre que siempre está dejando de ser algo, dejó de ser niño para convertirse en adulto, una de las principales características de este colectivo es la juventud con la que partían a América, entre 12 y 16 años; dejó de ser, por dos veces, parte de un lugar, de una sociedad y de una cultura, para llegar a otro entorno que le es ajeno, diferente; debió reinventarse, adaptarse e integrarse, por dos veces, a la ida y a la vuelta.

Se pueden destacar, de entre tantas, tres condiciones básicas e implícitas al personaje indiano, la primera, su carácter de emigrante, es decir, persona joven, de origen humilde y campesino; la segunda, la posición económica con la que regresa, enriquecido, calidad que solo un pequeño número de emigrantes consigue alcanzar, y por último, la voluntad de retorno, el indiano procede de seno campesino,

de un mundo rural al que siempre pretende, aunque en otras condiciones, regresar.

Una persona con encomiable afán de progreso, laica, de inclinación republicana, carente de instrucción cultural y consecuentemente falto de "gusto", singularidades que le marcan y que, cuando siente como carencias, intenta compensar mediante la participación en actividades políticas, la adquisición de títulos nobiliarios, la promoción de actividades filantrópicas y/o la adquisición de hábitos adecuados a su nueva condición social (Álvarez Quintana, 1991).

Se verá fuertemente influenciado por el pragmatismo y el liberalismo de la sociedad en la que se integra, una sociedad más joven, flexible y evolucionada que la que deja atrás. A su regreso, el progresismo que caracteriza su nueva personalidad es considerado, por la sociedad tradicional y cerrada que le recibe, como raro, utópico, y a menudo, estrambótico^[6]. El indiano ha de luchar, a su regreso, con los condicionamientos de una sociedad que considera desfasada, y con la que entra en conflictos, culturales y sociales.

Las actividades filantrópicas que promueve, así como las arquitecturas que promueve, son señal de este anhelado progreso que el indiano desea para él, y para los que considera suyos, para su lugar natal. Manifiesta un fuer-

te sentimiento de pertenencia, característica también consustancial al personaje. Si bien esta cualidad de afecto por la tierra se relaciona principalmente al emigrante gallego, es extensible también al asturiano. Un vínculo que experimentan por partida doble, cuando emigrantes en América, por su lugar de origen, y cuando retornados, por su lugar de acogida.

Otra particularidad del indiano es su menguada religiosidad. Emigra joven, a una sociedad mucho más desacralizada que la que deja, laicismo que le caracteriza y se manifiesta en el carácter de las obras filantrópicas que promueve, y que mayoritariamente son de índole cultural o social, no religioso. Principalmente fomenta la construcción de escuelas, asilos, hospitales, fuentes, carreteras u otras obras de mejora urbana. La promoción de iniciativas de carácter religioso, comparadas con éstas, son muchas menos, y suelen reducirse a ayudas para el mantenimiento o la reparación del patrimonio religioso de su lugar de origen.

La precaria y frágil base cultural y social que el indiano manifiesta a su regreso, falto de modales y de formas, dificulta su integración al mundo burgués que le corresponde, dado su nuevo estatus. La "ignorancia" se convierte en la asignatura pendiente del indiano, falto de estudios y de títulos académicos, le catalogan como "burgués nuevo rico", caracterizado por su falta de gusto y de saber estar, el gusto, como parte de la educación, no se improvisa, se cultiva, y éste es el determinado por las clases solventes coetáneas (Álvarez Quintana, 1991).

6 Sirva de ejemplo el cuadro de Castelao, "Regreso del indiano" (Figura 1), donde el personaje se ilustra caricaturizado, de gran tamaño, ataviado con traje y zapatos blancos, sombrero y reloj, al lado del humilde labriego, que escucha atento las historias del que regresó lleno de orgullo y riqueza.

Es una persona altruista, con deseos por mejorar su tierra natal y su entorno, y aunque falto de “gusto” y bases culturales adecuadas, innovador, no solo en lo que a sus construcciones se refiere sino en cuestión de modas, ideas, costumbres, hábitos y expresiones (Sixirei, 2000). Individuos cargados de historias, algunas veces llenas de éxito, otras trágicas y siempre todas dramáticas. Historias de vida que configuran el peculiar universo conceptual e ideológico que les define, y que, consecuentemente, definirá sus construcciones.

El gallego que emigra es trabajador, honrado y austero, persona que se inserta en el tejido laboral de la tierra que les acoge y de la que llegan a formar parte. Y si bien es cierto que el grueso del colectivo indiano no llega a alcanzar elevadas posiciones sociales y económicas, desempeñando oficios más humildes -empleados de comercio, obreros, servicio doméstico, etc.-, algunos llegan a alcanzar, en las primeras décadas del XX, una cierta prosperidad económica que pronto se deja notar en Galicia. De la mano de estos indianos victoriosos llegan ahorros, modas, ideas e incluso músicas, insertándose en el paisaje gallego del mismo modo en que antes, cuando gallegos, ellos se habían insertado en el isleño.

Destacan por su voluntad de retorno, y por la relación “umbilical” que mantienen con su tierra de origen. Se preocupan por la educación, por la de su familia y por la de sus vecinos, de ahí la gran cantidad de donaciones que el colectivo indiano destina para la edificación de escuelas. Otra de las preocupaciones más destacables del indiano fue la política, la lucha

contra el caciquismo y la regeneración del panorama político gallego, pretenden la descentralización política y la autonomía regional, la generalización y mejora de la instrucción pública y el fomento del “asociacionismo”, la lucha contra aquello que consideraban “plagas del país”, curas, *tabucos*, foros y caciques.

Otro de sus intereses será la vivienda, cuando el emigrante retorna, mayoritariamente ya en el siglo XX, quiere construir su propia casa. Los que no volvían con recursos suficientes para construirse una gran mansión, se limitaban a mejorar y ampliar alguna edificación familiar, mejorándola y adaptándola a las nuevas necesidades sociales. Otros construyeron dignas viviendas, urbanas o en el medio rural, siempre distinguidas, ornamentadas y bien preparadas, casas que atendían a sus nuevas necesidades e inquietudes. Un tercer grupo de indianos, aquellos más afortunados y más deseosos de distinción, llegaron decididos a deslumbrar a sus vecinos, a levantar majestuosas edificaciones que muestran el poder económico y social que creían merecer (Sixirei, 2006).

Superados los rigores que habían padecido en su aventura ultramarina muchos de estos indianos, a su regreso, se consideran merecedores y acreedores de ciertos privilegios propios de la nobleza o de los héroes militares. Los siglos XIX y XX enfatizan la controversia entre la dicotomía de la ostentación, que sigue señalando al indiano, y la labor filantrópica que realiza en su tierra natal, y es durante esta etapa, que se concreta el concepto de indiano más aceptado por los autores que analizan al personaje, es decir, “aquel que vuelve rico de

América". Ya entrado el siglo XX, a la gran labor filantrópica del indiano, se suman relaciones políticas e intelectuales que, poco a poco, conseguirán reforzar la consideración pública del personaje.

Aquellos que volvían de las Indias eran conocidos en España como "indianos", y aunque no todos, muchos, aquellos que significaban el apelativo, volvían ricos, de bienes y de carácter. Se hacían distinguir de varios modos, adornaban su habla con infinitud de préstamos lingüísticos indígenas, traían consigo animales y plantas exóticas, productos tropicales, solían adornar y exagerar sus gestas en el Nuevo Mundo, mostraban aires de grandeza, exhibían su riqueza, intentaban relacionarse con nobles o militares y aspiraban recibir el trato y los derechos de éstos. Entre la segunda parte del XVI y la primera del XVII los indianos eran el hazmerreír de la sociedad española, hasta que, durante la segunda mitad del XVII, se normaliza y vuelve familiar la figura, siendo introducida en la literatura y en el teatro (Martínez, 2001). Cervantes, Lope, Quevedo, Andrés Laguna o Cristóbal de Villalón, redundan en la condición de exagerados y mentirosos de los indianos, ostentosos y tacaños, destacando también, bipolarmente, otros aspectos positivos del personaje como la elegancia, la generosidad y su galante carácter.

Durante el siglo XVII la figura del indiano quedaba relegada a la comedia y ya entrado el XVIII coplas, romances y sainetes, así como el teatro, describen y caracterizan a este, ya habitual para todos, personaje. Son muchos los trabajos que, de un modo u otro, recogen la

imagen, que desde todas estas manifestaciones artísticas, se ha dejado del indiano^[7]. Cabe destacar aquí que la caracterización literaria, peninsular e hispanoamericana del indiano es bien diferente, marcada por la propia polisemia de la palabra.

En la literatura española, la cualidad más característica que del indiano se destaca es la miseria: "los indianos, cuando vuelven a España, por más riquezas que traigan, son tan atentos y parcos; temen no perderse otra vez en tal golfo y obligarse a muchos peligros y trabajos de tantos mares y tierras", junto a la avaricia, la mezquindad y la parsimonia. Se describen personajes extravagantemente extraños, raros y peculiares, incapaces de adaptarse a una sociedad que también a ellos les es extraña, un medio al que creían pertenecer y que ahora les resulta ajeno (Herrero, 1966, p. 319).

La obra de Lope de Vega será la que mayores saltos presente en cuanto a su consideración social, obviamente, siempre determinada por las experiencias personales del autor. En sus primeras caracterizaciones presenta al india-

7 Entre otros cabe destacar los trabajos de: Cala Carvajal, R. (2000). 'Análisis lingüístico de la figura del indiano en el teatro de Santiago Rusiñol (1861-1931)', en E. Losada, & E. González, *Professor Basilio Losada. Enseñar a pensar con libertad e riesgo* (pp. 232-237), Barcelona: Universitat de Barcelona; Castiello, C. (2011). Tratamientos literarios y cinematográficos de la emigración americana. *Quaderns de Cine*, núm. 6, pp. 33-44; de Paz de Castro, E. (2013). Hacer las Américas: el viaje sin retorno de un personaje galdosiano. *Communication and Culture Online*, Special Issue 1, pp. 55-66; Martínez Tolentino, J. (2001). El Indiano en tres comedias de Lope de Vega. *Revista de Estudios Teatrales* nº15, pp. 83-96; Ripodas Ardaz, D. (1991). *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Atlas; Santaolalla, I. (2005). *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.

no como una persona ingenua, provinciana, fácil de engañar y timar e incapaz de resistirse a los encantos femeninos, lo que le hacía vulnerable a los engaños de la mujer, materialista, “usurpadores de honores que no le corresponden”, excesivos y desmesurados, mentirosos, vanos y ridículos; de los pocos aspectos positivos que les atribuye, en esta primera etapa, destaca el figurarlos como compasivos, galanes y apasionados. Hasta finales del XVI la personalidad del indiano que Lope representa es más negativa que positiva. A medida en que su obra madura la figura se vuelve menos simplista, más amable; en su etapa final el autor les describe como jóvenes plebeyos que pretenden conseguir honores de forma rápida, personas de riqueza exagerada, tacaños, de pretensiones sociales, lascivos y groseros (Citado por Martínez, 2001, p. 86).

Galdós coincide con Lope en destacar el ansia de fama del indiano, deseo que le lleva a formar parte, muy a menudo, del ambiente político, de la res pública; personas que “se figuran que las riquezas adquiridas allá les dan, por arte desconocido, las muchas cualidades de que absolutamente carecen y se creen ellos muy a pie juntillas que solo por ser indianos y ricos, son amables, discretos, sabios, elegantes y merecedores del favor, del cariño y de la admiración de todo el mundo”^[8]. Individuos que se jactan de sus riquezas, que se creen con el derecho al encanto y a la representación social, carentes de las reglas elementales de cortesía y trato. Y a pesar de que la imagen

que el autor suele transmitir del indiano no se aleja de la de Lope se aventura a presentar también algún indiano discreto, que escapa a la notoriedad, generoso y caritativo, que cuida no malgastar la fortuna que tanto esfuerzo le costó cosechar. Un indiano que intenta no resultar ni sentirse extraño, que busca el bienestar de su familia allí donde nació, la legalidad y el orden, la moderación, un indiano que busca el silencio, la paz y el sosiego para mitigar las dificultades vividas, sirva de ejemplo el indiano Agustín Caballero, personaje de la novela *Tormento de Galdós* (de Paz, 2010).

Otros importantes detractores del personaje fueron Melchor de Jovellanos, Leopoldo Alas Clarín, Armando Palacios Valdés o Ramón del Valle Inclán, que no escatimaron ironías y sarcasmos en contra de estos indianos enriquecidos. Jovellanos censura con desdén la actitud que ya Lope y Galdós habían enjuiciado, la ostentación, talante que para el autor causa tanta admiración como ofensa entre sus antiguos paisanos. Clarín reitera del personaje su condición de “nuevo rico”, y le añade la de enfermo, opulentas personas que vuelven a su tierra a morir, rodeados de familia que solo anhela de ellos su herencia, desprecia su ateísmo y el desapego y la desconsideración que dice muestran por todo lo que manifieste la humildad o la modestia que recuerdan del ambiente de su partida (Álvarez-Valdés, 2011).

A esta crítica social que manifiestan las artes pronto se unirán los poderes más tradicionales, clero, política y aristocracia denuncian, claman y se mofan de este reluciente colectivo, buscando ridiculizarlos y desprestigiarlos,

8 Pérez Galdós, B. (1984). *Rosalía*. Edición de Alan Smith. Madrid: Cátedra, citado por de Paz de Castro, 2010, p. 60.

pronto se suman también algunos de los representantes del nacionalismo gallego como Castelao o Vicente Risco, con duros enjuiciamientos y críticas.

Chegou das Américas un home rico e trouxo consigo un negriño cubano, coma quen trai unha mona, un papagaio, un fonógrafo [...] O negriño [...] sinteu, como tódolos mozos da aldea, os anxeios de emigrar. [...] Panchito retornou á aldea. Chegou probe e endeble; pero trouxo moita fartura no corazón. Tamén trouxo un sombreiro de palla e máis un traxe branco.

(Castelao, 1962 p. 95)

Castelao se aproxima al tema desde la Galicia popular y sufrida con la que se identifica, y se siente comprometido, dedicando a la emigración siete de las cincuenta láminas que en 1919 dio a conocer a través de Nós. Una de las más representativas luce en epígrafe una de las frases que más ha caracterizado el proceso de la emigración en Galicia, "En Galiza non se pide nada. Emigrase". Castelao no solo mostró ese lado amable del duro proceso que experimentó Galicia, se fijó en los otros, aquellos tantos emigrantes que tuvieron que regresar igual, o a veces peor de los que se fueron, aquellos que no llegaron a ser indianos, que por vergüenza no regresaron, o aquellos que, simplemente, volvieron. Asume también el papel desmitificador del personaje indiano en dos breves relatos del libro *Cousas*, una versión del emigrante derrotado (Fig. 2), una mirada humilde que se enfrenta a los artificios que se habían creado en torno a este arquetipo que era el indiano.

Lémbrome que Ramón Carballo foi a Bos Aires e volveu sen cartos. Logo foi á Habana e non trouxo diñeiro. Despois foi a New York e volveu tan probe corno fora. Ramón Carballo aínda foi a non se sabe ónde e non volveu máis.

(Castelao, 1962 p. 33)



Fig 2. "El emigrante", de Castelao

Interesante resulta también el análisis que de esta figura y de su caracterización en el mundo del cine aporta Isabel Santaolalla (2005), un personaje híbrido, transformado por las experiencias derivadas de su aventura en América:

El indiano tiene dinero pero no clase, y la suposición de que su enriquecimiento ha sido relativamente fácil lo coloca en una posición moral ambigua. [...] el indiano es presentado como una presa fácil de las argucias que otros personajes elaboran por conseguir su dinero sin que la narrativa condene a los pícaros que se aprovechan de la inocencia de aquél. El trasfondo de estas representaciones es que la ambición por adquirir riquezas (precisamente el motivo que lleva al indiano a emigrar en su momento, y por lo tanto lo que lo caracteriza) puede conducir a una alienación moral.

(Santaolalla, 2005, pp. 67-68)

Del análisis de la figura y del término resulta fácil concluir que icónicamente el personaje aparece asociado a una serie de invariantes: emigrante, “nuevo rico”, opulento, indiscreto, ambicioso, dominante, innovador, vanidoso, cosmopolita, luchador, autónomo, petulante y altruista. Personaje de bipolar consideración, tan apreciado como detestado, capaz de los mayores desordenes éticos y sociales, nunca, indiferente. Ahora bien, ¿cómo trasciende esta personalidad a la arquitectura que promueve?, ¿de qué modo la invade? Interrogantes que se van abriendo y que, junto a los planteados en los objetivos iniciales, se espera cerrar en el apartado de las conclusiones, una vez analizados todos los referentes y condicionantes.

1.2.2 Los protagonistas: la arquitectura

El indiano se convierte en el agente protagonista de un fenómeno de vastas dimensiones, la arquitectura indiana, su hecho más sobresaliente, su huella construida, y aunque no deja de actuar y dejar su impronta en la práctica totalidad de los sectores, responsable de importantes obras públicas, religiosas, sociales y educativas, el fenómeno más inherente a este personaje fue, sin duda, la arquitectura doméstica. Su relevancia cualitativa y cuantitativa no deja cuestión sobre la importancia del fenómeno dentro de la historia de la arquitectura en Galicia, una arquitectura cosmopolita, ideal, que pretende mejorar y “embellecer” el entorno gallego, urbanizar, “estilísticamente”, el rural. De la revisión historiográfica^[9] que se pre-

9 Han sido consultadas, principalmente, las obras: Álvarez Quintana, C. (1991). *Indianos y Arquitectura en Asturias (1870-1930)*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias; Anatol, S. B., Ardá, S.A., López, M. M. y López, M. N. (2000). *Indianos : arquitectura da emigración na península de Bezoucos, Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*. A Coruña: COAG Ferrol; Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., Soldevilla Oria, C. (2007). *Arquitectura de los Indianos en Cantabria (siglos XVI-XX). El patrimonio de la emigración trasatlántica*. Santander: Ediciones de Librería Estvdio; Bores Gamundi, F. (2000). *Casas de Indianos*. Xunta de Galicia. Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas; Bores Gamundi, F. (2009). *Casas de Indianos Pontevedra*. Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración, Consellería de Vivenda e Solo. Iglesias Veiga, J. R. (2013). *Arquitectura e indianos na cidade de Vigo e bisbarra*. Vigo: Instituto de Estudos Vigueses; Llano va Campo, M. (2007). *Una Arquitectura de distinción*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos y otros; Morales Saro, M. (1987). *Arquitectura de Indianos en Asturias*. Colombres: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias; Táboas Velleiro, T. (2004). *Emigración e Arquitectura. Os Brasileiros*. Alais Editores; Villa Álvarez, J. (2000-2005). “Las casas indianas de A Guarda” I, II, III, IV e V. En AA.VV, *Libros-Programa de Fiestas del Monte de Santa Tecla*, A Guarda.

senta a continuación se entenderán muchos de los interrogantes planteados en la introducción de esta Tesis, ¿cuál es el origen de esta arquitectura?, ¿se puede considerar tipología, o es manifestación de un determinado gusto estilístico?, ¿a que atienden sus variables?, ¿y sus invariables?, etc.

Se considera primordial empezar por atender a la cuestión del tipo, es decir, se puede identificar, caracterizar, y reconocer a partir de una serie de premisas. La tipología es la ciencia que estudia los tipos, una concepción académica cuya finalidad es generar un instrumento de análisis y de clasificación de los tipos. Tipo es una palabra que nos permite generalizar, un concepto a través del cual se conciben cosas que se asemejan entre sí, una idea abstracta que se obtiene a partir de la conceptualización de una serie de cualidades genéricas comunes a un grupo de objetos.

El tipo permite concebir similitudes, no es la imagen, es amorfo. El tipo arquitectónico abarca objetos de la misma condición esencial, objetos que no tienen por qué identificarse con la misma imagen, pero sí con el mismo enunciado lógico, que atienden a similitudes estructurales al margen de sus diferencias epiteliales, los tipos consiguen explicar el orden de los elementos y sus relaciones morfológicas, el tipo es indiferente al estilo y a la forma y si bien "ningún tipo se identifica con una forma, [...] todas las formas arquitectónicas son remisibles a algún tipo" (Rossi, 1966, p. 68).



Fig 3. Prison Typology, by Olivia Rose Arcara

Las tipologías arquitectónicas pueden abarcar diferentes "tipos", atendiendo a conceptos muy distintos, e incluso superponerse (Fig. 3), por lo que son esenciales los niveles de definición (tipo: edificio, casa, adosada, de planta baja, etc.). En Arquitectura lo más habitual es que la tipología abarque tipos de configuración, tipos de soluciones constructivas o tipos de elementos arquitectónicos. Los tipos pueden ser simbólicos (planta en cruz), pueden ser funcionales (hospitales), pueden ser organizativos (casas patio) o estructurales (arquitectura de hormigón), los tipos pueden atender a infinitud de principios^[10].

10 Véase: Martín Hernández, M. J. (1984). *La Tipología en Arquitectura*. Tesis Doctoral. Las Palmas de Gran Canaria: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Las Palmas; Vera Botí, A. (2013). *Modelos, tipos y tipologías*. Apuntes del Departamento de Composición de la universidad Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña.

Así, esta arquitectura que se aborda engloba objetos que comparten iguales condicionantes primarios -arquitectura residencial en la tierra natal, financiada por el capital obtenido durante la emigración, objeto de representación-, e igual promotor -el indiano-, que consiguen explicar la morfología y la disposición de sus elementos y, aun abarcando diferentes estilos, presenta muchas similitudes formales que atienden al mismo enunciado teórico.

Véase ahora el discurso que, para la arquitectura indiana, se ha ido formulando a lo largo de la historia, una clasificación estilística que mayoritariamente responde a cuestiones “epidérmicas”, a interpretaciones exteriores, a volumetrías y componentes. Los principales trabajos sobre el tema, abordan esta “abstracción de las cualidades genéricas”, desde la usual corriente de lo material, escapando, si cabe, a los principios intangibles que la identifican.

Los elementos arquitectónicos se convierten en el principio tipológico esencial para la mayoría de los autores, a esta arquitectura, la indiana, le son asociados una serie de componentes identitarios. Elementos que por reiterados destacan del conjunto y que coinciden con aquellos característicos de la arquitectura coetánea de igual rango, la burguesa. Componentes que para muchos autores, pueden ser imprescindibles para la afiliación a un estilo o, como en muchas ocasiones, únicamente complementarlo, llegando a desvirtuar la esencia estilística del mismo, mixtificándolo y confundiendo.

Galerías, miradores, vanos, corredores, porches y pórticos, así como cubiertas y sus componentes asociados, serán los elementos que la mayoría de los autores trabajen en las diferentes obras analizadas en esta investigación. Se verán cuáles son (y cómo se caracterizan) estos elementos o condicionantes primarios.

La **galería** es un apéndice acristalado, tan propio de la vivienda burguesa e indiana del cambio de siglo, como la buhardilla. Su tipología más habitual es la adosada, siendo la enrasada una tipología más tardía y menos habitual; normalmente se sitúa en la fachada más favorable climatológicamente, o, simplemente, en la que más guste al indiano.

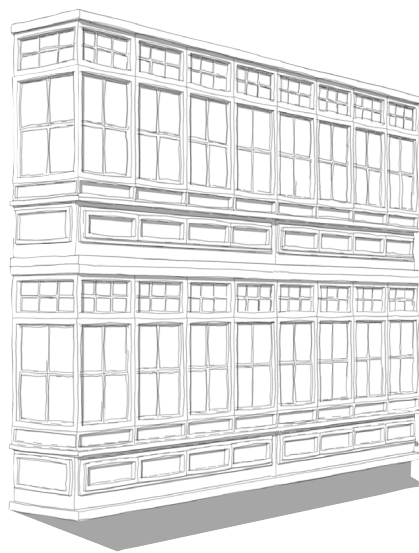


Fig 4. Galería. Villa en Peñauzá, Pravia.

Son cuerpos acristalados con volumetría propia, las más abundantes son las de un solo piso, al nivel de la planta primera, producto de la tipología predilecta de estas construcciones, planta baja, primera y bajo cubierta. Es habitual encontrarlas en madera, con pintura

al aceite y, como la mayoría de los elementos analizados, su esplendor y elegancia dependerá del poder económico y social del indiano. A partir de la segunda década del XX, parte del cuerpo es realizado en fábrica, son menos en número y más singulares y suelen configurarse por medio de una serie de vanos seriados -ventanas o balcones- que calan el muro. Las soluciones en hierro son, realmente atípicas por una razón fundamental, la climatología y la respuesta del material ante la humedad y la salinidad que caracterizan Galicia.

Una tipología de mayor valor estético, asociada a la burguesía es la galería-torre, un cuerpo de fisionomía turriforme adosado al volumen principal, con techumbre propia, que se eleva una altura sobre la cubierta, y que puede confundirse con el buhardillón acristalado. Esta, la del buhardillón es otra solución poco habitual pero muy distintiva, un cuerpo acristalado que nace desde la cota del suelo, ya en planta baja, suprimiendo la zona de porche. Existen también una serie de soluciones ambiguas que están a medio camino entre el mirador y la galería, con dimensiones, profundidad y longitud, que no corresponde ni a uno ni al otro, y plantas que se aproximan al mirador, como las poligonales.

Es poco habitual que la galería muestre alguna afiliación estilística, pudiendo aparecer como elemento de cualquiera de los estilos que se suceden en el cambio de siglo, a todos aporta modernidad, desde las versiones más modestas a las más ostentosas. En la arquitectura promovida por los indianos en Galicia pueden encontrarse todas las variantes tipológicas de

la galería que se desarrollan en los años próximos al cambio de siglo. La más común es la variedad aditiva, volada de la fachada de muros portantes, de planta única y situada, habitualmente, en la primera planta. En las variedades de mayor calidad se viste con un pequeño porche en la planta baja, sobre pilares de hierro fundido, como antesala de alguna puerta de entrada. En otras propuestas singulares se acompaña la galería de un mirador superior, y otros, próximos a lenguajes más cosmopolitas, adquieren formas más sofisticadas de planta semicircular o poligonal. Es habitual que este elemento asuma el total protagonismo de la vivienda.

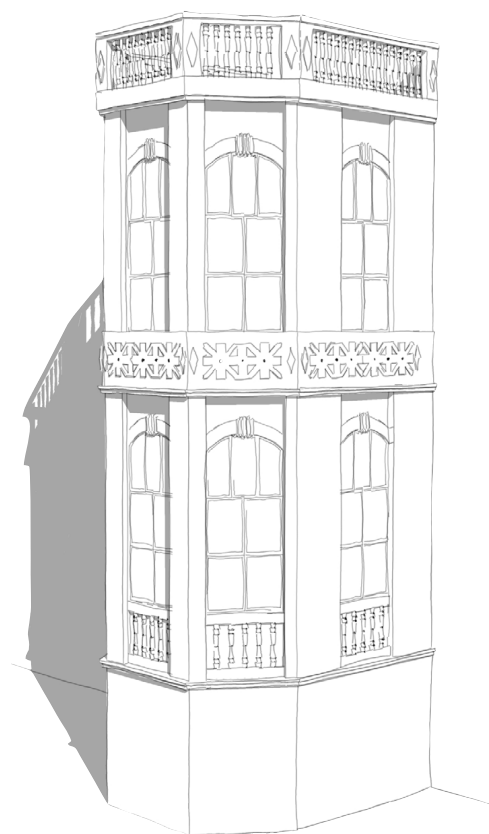


Fig 5. Galería-Torre. Villa Borinquen, A Guarda

El **balcón**, a diferencia de la galería, fue una pieza absolutamente constante en la arquitectura doméstica indiana, asumiendo, muy a menudo, el protagonismo capital y motivo fundamental de la fachada. El modelo más sencillo se configura a partir de un cerco de cantería vista rematado en dintel o arco rebajado, con la carpintería ligeramente retranqueada y la barandilla antepuesta, o colocada a haces, con el antepecho, oculto tras los bastidores, una puerta-ventana enrasada a la fachada. Apenas presentan labra, ni motivos ornamentales, pero pronto mostrarán su predilección por las molduras, los guardapolvos, pequeños relieves y frontoncillos.

En cuestión de vanos la arquitectura indiana muestra la misma transición que la burguesa, de los modelos más sencillos, a la delicada ornamentación sobre la que irán definiéndose los diferentes estilos. La importancia del vano en la arquitectura indiana, al igual que la burguesa, es una cuestión de número y de repetición, más que de forma, más representativa que significativa. Pocos son los vanos que destacan por su calidad técnica y formal, su singularidad o su diseño. La característica más destacable de este elemento en la edificación indiana gallega será la forja y la fundición, industria que en Galicia cuenta, ya en el siglo XIX, con una fuerte implantación, sobre todo en el norte, gracias a la presencia de la fundición de Sargadelos, que comienza su actividad en 1791. A partir de ésta, numerosas fábricas y talleres fomentarán el uso del hierro, Wonenburger, Monelos o Solórzano en Coruña, Talleres la Industrial en Vigo o Malingre en Ourense entre otras muchas.

Se convierte así el balcón en el elemento constructivo de mayor proliferación, normalmente acompañado de variados componentes ornamentales de forja que, a partir de los primeros años del XX, se intercalan con piezas prefabricadas de hormigón o piedra, como balaustres o celosías, popularizadas gracias a su utilidad y fácil mantenimiento (Garrido, 2000).

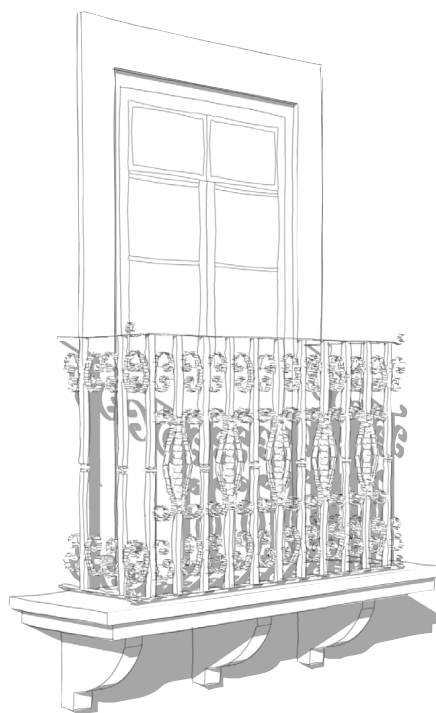


Fig 6. Balcón. Villa en Valdés de Navia.

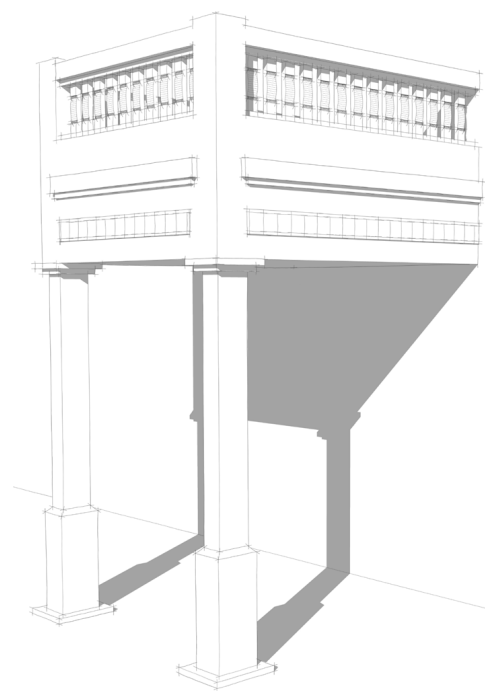
El **mirador**, variante cubierta del balcón es, al igual que la galería, otro de los elementos más característicos de la arquitectura indiana, resulta, a los objetivos de esta investigación, relativamente ajeno, dado su carácter más urbano. Solución acristalada y de pequeñas dimensiones, de carácter residencial, que suele mostrarse más curiosa y excepcional que la galería. Su función principal es la del contacto visual con la vía pública, un espacio de “desahogo”. Es

considerado, por su escasa funcionalidad, un elemento de lujo, motivo por el cual se localizará en las viviendas indianas de mayor valor económico. Es un elemento totalmente ornamental que coexiste con otros tipos de vanos, enriqueciendo la fachada y, en ocasiones, protagonizándola.

El **pórtico**, o las varias soluciones de mayor esplendor que de él se derivan, es otro de los elementos que se considera característico de la tipología indiana, un elemento que sirve para resguardar de las inclemencias de la lluvia y del frío.

Es autónomo, abierto, configurado a partir de una cubierta y sus apoyos verticales, y que habitualmente constituye una antecámara que precede a la entrada principal. Un elemento, que dentro del conjunto indiano doméstico en Galicia, presenta muchas variantes formales. El más simple o elemental se configura, involuntariamente, dotando de apoyos verticales a la galería o el mirador, y cuando no se dispone en la facha principal, a modo de vestíbulo, recibidor o antecámara, ajeno a la puerta de entrada, puede configurar un espacio exterior anexo, de cometido utilitario. Suelen situarse en las fachadas principal o posterior y, en ocasiones, pueden resolverse también mediante soportales de piedra que aluden a soluciones más propias del barroco gallego.

Es el pórtico un elemento que suele suscitar, entre los diferentes autores, un cierto debate en torno a su procedencia, siendo que para algunos su origen es colonial, otros muchos, la mayoría, se inclinan por considerarlo autóctono, una evolución de la galería.



tono, una evolución de la galería.

Fig. 7. Pórtico. Casa de Manuel Alonso, A Guarda

La **cubierta**, y sus diferentes componentes de *atrezzo*, forman otro grupo esencial dentro de los elementos que caracterizan el tipo, buhardillas o buhardillones, torres, observatorios^[11] (Fig. 12) y lucernarios, así como almenas y pináculos, son algunos de los recursos de notoriedad y realce que esta arquitectura utiliza. La buhardilla y el buhardillón son los componentes más habituales, la cubierta principal, a dos o cuatro aguas, combinada con la techumbre de estos elementos, a dos o tres aguas, y, de existir, a la de la galería. Cubiertas que denotan su marcado carácter funcional y práctico, nada pretencioso, pero sí representativo y simbólico. Es frecuente que en ella se manifiesten las

11 El observatorio es un elemento muy puntual que se ha identificado en alguna obra de promoción indiana en Asturias y Cantabria. Véase Sazatornil (1996).

características, o albergue los elementos definitorios de un determinado estilo. Lo Pintoresco se caracteriza por el movimiento, por la asimetría, por los hastiales, por los pronunciados aleros que lucen guardamalletas, o por las traviesas de madera que dibujan sus alzados; el historicismo, sin embargo, presenta soluciones de marcado carácter medieval, como almenas y pináculos; el gusto ecléctico (en especial el francés) genera la cubierta amansardada, la crestería o los remates en zinc, y el regionalismo, vetas, pináculos y bolas.

Rasgo característico de la cubierta indiana gallega es el empleo del sotabanco o antepecho para ocultar las pendientes de la techumbre, así como la predisposición para adoptar, casi con total indiferencia, elementos puramente ornamentales y elementos mucho más funcionales. De entre los primeros destacan lucernarios u observatorios, elementos caprichosos que sirven para observar el paisaje sin salir de casa, y que suelen aparecer asociados a localizaciones costeras; de entre los utilitarios, los buhardillones y las buhardillas son los más habituales, presentando una gran variedad de formas, dimensiones y soluciones.

Otro de los elementos que suelen caracterizar la cubierta indiana es la torre, elemento propio de los lenguajes internacionales vigentes en las décadas del cambio de siglo y que, normalmente, asume la total responsabilidad por la afiliación del edificio a un determinado estilo. Es un elemento de afán representativo, simbólico, con fisionomía propia, que desde el suelo se eleva por encima del tejado, como símbolo de superioridad, esa que el indiano siente, sím-

bolo de supremacía social y económica.

Dentro de una misma obra pueden aparecer dos, tres o cuatro de estos elementos primarios perfectamente combinados, los casos más “complejos” presentan combinados torre, buhardilla, pináculos, balcones, porche y galería. Todos estos elementos no son exclusividad del indiano, definen también la arquitectura burguesa de entre siglos.



Fig 8. Alzado (cubierta), Casa de Manuel Alonso, A Guarda

Es preciso destacar ahora el único de los elementos característico de esta arquitectura, propio y exclusivo de la tipología que se analiza (Villa), **el jardín**.

Parece que el indiano hubiese elevado a la máxima consideración aquella cita de Loudon, “Dado que el jardín es siempre una obra artística, el Arte debería hacerse patente en cada uno de ellos” (Citado por Teyssot, 1974, p. 99). El jardín se transforma en uno de los elementos

más característicos, se convierte en su carta de presentación, lo primero que consigues ver desde el monumental cierre que las separa de su entorno, la antecámara a la vivienda.

Suelen ser tan diversos y exóticos como lo es el indiano, reflejo de la variedad de estilos que presenta esta arquitectura, son atrevidos, extrovertidos, llamativos y variados. El jardín actúa dentro del conjunto de la Villa como un elemento más, al igual que torres, buhardillas, cubiertas y otros elementos de *atrezzo*, la vegetación pretende diferenciar, destacar la Villa sobre su entorno más próximo. La primera parte del jardín, la antecámara de la propiedad, la que separa la casa del camino o carretera de acceso, suele caracterizarse por la geometría y la regularidad del modelo francés, suntuosa, solemne y simétrica; a medida que el jardín avanza, profundiza en la propiedad, el diseño gana libertad, la vegetación parece más espontánea y los trazados se difuminan, una versión más inglesa.

El jardín es considerado una prolongación de la casa, una parte más de la Villa, la estancia exterior donde se celebran reuniones familiares y eventos sociales. En la Villa indiana, al igual que en las viviendas burguesas coetáneas, conviven, en el mismo entorno, jardinería y agricultura; es habitual que en la parte posterior del jardín se dispongan árboles frutales y zonas dedicadas a la horticultura y agricultura. El origen campesino, que habitualmente marca la personalidad indiana, potencia este aspecto. Es obvio su deseo por mantener cierto tipo de contacto con el campo y con la ganadería, de conservar sus usos en las posesiones que

promueve. Jardín ornamental y finca agrícola conviven en la misma propiedad, normalmente separados por la vivienda, que deja visto a la calle, en la fachada principal y laterales, el jardín ornamental, reservando el terreno de la parte posterior para las fincas de labor.

Son muchas las especies vegetales que los diferentes autores señalan como características de la arquitectura indiana, especies que, traídas o no por el indiano de su viaje, resultan todas exóticas^[12]. De entre todas es la palmera, sin duda, la especie por excelencia del indiano, sobre todo la *Phoenix Canariensis* y la Real, *Roystonea Regia*. Son habituales en la zona de entrada, marcando paseos. Llanova (2007) señala que era costumbre entre los indianos plantar una cuando comenzaban a edificar, como símbolo de su carácter indiano. Pueden aparecer sueltas, sin aparente orden, en parejas marcando la entrada, o en hileras dibujando sendas (caso menos habitual). La palmera, aun fuertemente vinculada a este colectivo, resulta común a otros jardines contemporáneos ajenos a la emigración.

Junto a la vegetación es habitual encontrar piezas escultóricas y construcciones anexas que complementan y enriquecen el jardín, fuentes con chafarices, bancos y palomares, son algunos de los elementos que dotan de variedad y vistosidad estos anexos exteriores. Los jardines tenían una relevancia y destaque fundamental como complemento de las Villas indianas. Lamentablemente son escasos los

12 Especies como el ciprés americano, la acacia de tres espinas, el magnolio, la tuya, el lilo, la hortensia, el bambú o el drago, entre otras.

que llegan hasta hoy con las características y trazas originales. El abandono y la falta de protección de las promociones indianas están ahogando un conjunto arquitectónico único.



Fig. 9. "Planta de Jardines". Casa de Manuel Alonso 1930, A Guarda

De la combinación y repetición de estos elementos, de su localización e implantación, y de su forma de integración con el entorno, obtendrán estas edificaciones la especificidad y personalidad que las caracteriza, no será producto de una mera cuestión formal, o de la simple combinación de elementos, que comparten con la "otra burguesía" coetánea; será su afán de innovación, su urbanización del medio, su apropiación de lo rural, lo que las diferencie.

Otro de los aspectos que es importante examinar en esta investigación es la cuestión del "estilo"; todos los autores analizados en esta revisión bibliográfica, coinciden en atribuir a cada una de las promociones indianas que estudian, un particular estilo, así, al estilo au-

tóctono, colonial, ecléctico, pintoresco, regional, etc., se suman infinitud de variantes que convierten esta cuestión estilística, en una amalgama de conceptos difícil de sistematizar.

La clasificación estilística que presentan los autores suele atender a cuestiones "epidérmicas", a una interpretación exterior, en cuanto a volumetría y componentes. Para no extender el análisis de esta cuestión se han considerado los tres autores más relevantes, Álvarez Quintana en Asturias, Bores Gamundi en Galicia y, para el caso concreto de la catalogación existente de las promociones indianas de A Guarda, Villa Álvarez; en un intento por no volver el texto un laberinto, se presentarán tablas síntesis de los estilos que estos tres autores utilizan en sus clasificaciones.

El más sinóptico en este aspecto será el estudio realizado para el caso asturiano por Álvarez Quintana (Tabla 1), reconoce siete estilos dentro del inventario indiano que trabaja, estilos que posteriormente serán asumidos por diferentes autores.

Caso más complejo presentan las publicaciones sobre nuestra arquitectura Indiana, la gallega, fueron varias las obras analizadas, las dos catalogaciones de mayor relevancia en nuestra comunidad, ambas coordinadas y dirigidas por Bores Gamundi, la primera en el año 2000, Casas de Indianos (Xunta de Galicia. Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas) y la segunda de 2009, Casas de Indianos Pontevedra (Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración, Consellería de Vivenda e Solo); esta última recoge un capítulo de Villa Álvarez

ESTILOS APLICADOS A LA CLASIFICACIÓN POR ÁLVAREZ QUINTANA (1991) (Asturias)

| |
|-----------------------------|
| Autóctono |
| Pintoresco |
| Historicista |
| Ecléctico |
| Modernista y Cosmopolita |
| Nacionalista y Regionalista |
| Colonial |

TABLA 1. Estilos definidos para la catalogación en el caso Asturiano. Álvarez Quintana, C. (1991). *Indianos y Arquitectura en Asturias (1870-1930)*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.

ESTILOS APLICADOS A LA CLASIFICACIÓN POR BORES GAMUNDI (2000) (Galicia)

| | |
|--|---|
| Autóctono | Ecléctico |
| Autóctono con referencias historicistas | Ecléctico con vocablos Pintorescos |
| Autóctono con vocablos coloniales | Ecléctico-modernista |
| Autóctono con vocablos Pintorescos | Modelo en clave pintoresca |
| Autóctono en vocablos modernistas | Modernismo |
| Colonial | Prototipo de casa de indiana autóctona |
| Eclecticismo con influencias regionalistas | Regionalismo |
| Eclecticismo con vocablos coloniales | Transición entre la vivienda autóctona y la casa noble de aire palacial |
| Eclecticismo francés II Imperio | Versión decorativista de la casa autóctona |

TABLA 2. Estilos definidos para la catalogación en el caso del Baixo Miño, Villa Álvarez, J. M. (2009).

ESTILOS APLICADOS A LA CLASIFICACIÓN POR VILLA ÁLVAREZ (2009) (Baixo Miño)

| | |
|---|--|
| Autóctono | Autóctono vilego |
| Autóctono con aire señorial urbano | Autóctono vilego con decoración modernista |
| Autóctono con aire señorial urbano e influjo colonial | Ecléctico |
| Autóctono con elementos coloniales | Ecléctico con aire señorial urbano |
| Autóctono con elementos eclécticos | Ecléctico con elementos modernistas |
| Autóctono con elementos racionalistas | Ecléctico con influencias regionalistas |
| Autóctono con trazas eclécticas | Ecléctico de aire señorial |
| Autóctono con trazas modernistas | Ecléctico funcionalista |
| Autóctono con trazas regionalistas | Ecléctico racionalista |
| Autóctono con trazas eclécticas y coloniales | Ecléctico rural |
| Autóctono funcionalista | Ecléctico urbano |
| Autóctono labrego | Modernista |
| Autóctono señorial | Modernista con inspiración ecléctica |
| Autóctono urbano | Regionalista |

TABLA 3. Estilos definidos para la catalogación en el caso Gallego. Bores Gamundi, F. (2000).

sobre la arquitectura indiana del Baixo Miño, que, obviamente, incluye las tres Villas objeto de esta investigación (Tabla 2).

Analizadas ambas obras puede encontrarse que, dentro de los siete conjuntos estilísticos principales, se engloban una gran cantidad de “subtipos”, que parecen disgregar la tipología en una infinitud de particularidades muy confusa, características distintivas que acentúan, si cabe, aún más, los interrogantes iniciales, ¿qué es la arquitectura indiana?, ¿qué la caracteriza

como tipo?, ¿qué define su génesis?.

En las dos últimas tablas pueden observarse los distintos tratamientos aplicados a esta arquitectura dentro de nuestra comunidad, los asignados para el caso gallego general (Tabla 2) y los apuntados por Villa Álvarez para el caso guardés en particular (Tabla 3).

Dada esta combinación de principios estilísticos que la historiografía ofrece se pretende ahora sintetizar, lo más claramente po-

sible, las principales características asignadas a los estilos base, o al menos, a aquellos que a efectos de la investigación se consideran como tal, los más genéricos y unificadores. Se definen así seis estilos base: autóctono, pintoresco, ecléctico, modernista, regionalista y colonial.



La arquitectura indiana de diseño autóctono será de los lenguajes más tempranos, configurándose como el primero de los estilos, tanto en número, como en importancia. No es un estilo coincidente con ninguno de los que integran la escena arquitectónica del cambio de siglo, aunque presenta una relativa afinidad con el neoclasicismo; es el estilo más representativo de la arquitectura indiana, una vez que es el más genérico, y el más persistente, un estilo de marcado lenguaje popular que domina diferentes repertorios constructivos.

Como "autóctona" transcribe los valores de las arquitecturas locales, los materiales, las técnicas e incluso los profesionales; se caracteriza por la ausencia de vocablos propios de la arquitectura culta, y por la pluralidad de su composición, con influjos arquitectónicos de otras épocas, procedencias y gustos. La gran mayoría de los autores señalan la sencillez, la sobriedad, la materialidad, las técnicas, las soluciones y los profesionales locales, como sus principales señas de identidad.

Suele materializarse sobre la forma de un volumen único y prismático, de dos aguas, cuando su planta es cuadrangular, y de cuatro cuando rectangular, una sencilla caja de muros, maciza, de marcada simetría axial. Tridimensionalmente también es sumamente proporcionada, normalmente asume los dos niveles -planta y piso-, con semisótano o sótano, y bajo cubierta. Los pisos asumen en sus alturas las prescripciones higienistas del XIX, y los gruesos muros portantes van disminuyendo su espesor a medida que aumenta su altura, suelen ser de mampostería revocada, y luego pintada. La fachada suele caracterizarse por su sencillez, clara, simétrica y desornamentada, solo destacan esquinas, o líneas divisorias de pisos, cornisas y recercados de vanos, que suelen ser rectilíneos o presentar arco rebajado.

Ese volumen único a menudo se modela mediante adiciones, apéndices, volúmenes adosados (la buhardilla, la galería, el mirador), o sustracciones, huecos y cavidades (zaguán, corredor o porche). Para algunos de los autores, como Álvarez Quintana, esta será la principal de las diferencias entre la arquitectura autóctona y la popular. Volúmenes anexados que suelen ser acristalados, de estructura en hierro o madera, y que consiguen modernizar y animar la tradicional caja de muros.

La unidad interna, la armonía compositiva, la economía de recursos, la sencillez no exenta de expresividad, así como el dominio de la funcionalidad bajo apariencia austera, grácil, ordenada y atractiva, son los principios formales de dicha arquitectura, que se caracte-

riza por su naturaleza anónima. Profesionales no titulados, albañiles, ebanistas y carpinteros locales, vecinos, naturales del lugar, son los artífices de esta arquitectura que a diferencia de la arquitectura indiana seguidora de los estilos cultos que se suceden en toda Europa, no se asigna a ningún arquitecto en particular.



Fig 10. Casa de Antonio Vicente Portela. A Guarda

Pintoresco

La arquitectura indiana de gusto pintoresco deriva del rechazo que muestra la burguesía, y como tal el indiano, hacia el proyecto neoclásico, y la aceptación de los estilos promovidos por la burguesía europea coetánea. Lo Pintoresco, en la arquitectura decimonónica, manifiesta una clara oposición de rechazo y alternativa al dogma neoclásico. Este modelo de oposición a la tiranía del estilo único, que supuso el neoclasicismo, se inspira en las construcciones vernáculas de estilo rústico, antiguas casa de campesinos, y adquiere formas propias de la arquitectura popular, que bien

superficial o directamente reproducidas, constituirán la base fundamental de este nuevo léxico arquitectónico. A menudo estas formas populares combinan con vocablos orientales o exóticos dotándola de mayor expresividad.

Lo pintoresco adopta dos vías de manifestación principales dentro de la arquitectura indiana, en particular, y burguesa en general, la ornamental y la volumétrica, siendo muy poco habitual que se transcriban formalmente modelos foráneos. Volumétricamente uno de los elementos que lo pintoresco adopta transformar es la cubierta, cuando es a dos aguas se caracteriza por invertir el eje de la línea de cumbrera -habitualmente en la variable autóctona situada en paralelo a la fachada principal-, situándolo perpendicular a ésta, de forma que el piñón pasa a formar parte del alzado frontal.

Otra de sus manifestaciones más habituales resulta de la quiebra de la línea de alero, o de la prolongación de uno de los hastiales. Son igualmente usuales las techumbres dinamizadas por medio de volúmenes múltiples, cuerpos abuhardillados y composiciones variadas de limatesas y limahoyas. Modelos más ambiciosos presentan planta en forma de H, con una única cubierta a dos aguas, que se traduce en alzado tipo frontón-dintel-frontón. Obras de mayor envergadura y acusada tendencia ecléctica manifiestan lo pintoresco mediante la plasticidad de sus cubiertas.

Volumétricamente, uno de los sus elementos más característicos es la buhardilla, que se manifiesta preferencialmente bajo dos soluciones diferentes, integrada en el volumen principal,

o bien como elemento exento; en ambos casos se manifiesta un elemento con identidad propia, pero a la vez dependiente de la cubierta. Cuando forma parte del volumen principal, es decir, está incorporada a la fachada, pierde el carácter de volumen anexo, y abarca el espacio comprendido entre el vértice superior del piñón y el término inferior de los aleros. Se diferencia formalmente de la modalidad autóctona en los vanos que el propio espacio presenta, similares a los de cualquier otro piso.

La buhardilla como elemento exento, apéndice saliente, presenta sus paramentos macizos con la apertura de un hueco de pequeñas dimensiones; a diferencia de la acristalada buhardilla autóctona, enrasada en el muro, habitualmente la pendiente de sus aguas se pronuncia, y presenta acentuados vuelos de aleros, o directamente prescinde de ellos; puede disponerse centrada o situarse en un extremo de la fachada, quebrando así el eje principal de la cumbre.

Los aleros se convierten en el elemento más

característico de la ornamentación de lo pintoresco, tanto por su popularidad, como por su frecuencia. De perfil decorativo se modelan mediante finas tablillas caladas de motivos decorativos, tales como tréboles, corazones o puntas de flecha, dispuestas en serie y repartidas por todo el alero a modo de "cenefas decorativas". Conocidas por su expresividad y su riqueza reciben el nombre de guardamalletas o lambrequines, *gingerbread* en inglés, y provienen del chalet alpino.

Otras de las manifestaciones que destacan en lo pintoresco es la multiplicación de travesaños torneados y decorados, enrasados al muro, así como los entramados de madera de trabazón real o figurado, característicos de las construcciones populares medievales. El encalado tosco, intercalado entre el enlucido del muro, o los balconillos decorados de madera calada, son otras de las expresiones que lo Pintoresco adopta. Tridimensionalmente se caracteriza por la ruptura volumétrica y el movimiento presentando habitualmente plantas en forma de L y de H.



Fig 11. Chalé de Ramón Argüelles, Llanes.



Fig 12. Villa Misiego. Villaviciosa.



Fig 13. Villa Anita. Boal

Esta arquitectura en “clave” pintoresca denota el gusto del emigrante por las arquitecturas vigentes en el panorama arquitectónico europeo de entre siglos, y echa por tierra la extendida teoría del “trasplante” o traslado de soluciones y variantes formales procedentes de América, descartando cualquier intento de nexo entre la arquitectura indiana y las formas y soluciones vinculadas al léxico arquitectónico americano.



Fig 14. Casa do Almacén. O Rosal

Ecléctico

La arquitectura indiana ecléctica se revela como la segunda tendencia estilística en importancia, después de la autóctona. Una de las razones primordiales para la aceptación tan rotunda de este estilo será el alto grado de compromiso estético que manifiesta, y si bien la práctica totalidad de estilos que configuran el panorama arquitectónico durante el cambio de siglo resultan ser de tendencia

epidérmica, formal y decorativista, el eclecticismo potencia aún más los valores visuales y aparentes, que son aquellos que el indiano reclama. Convirtiéndose así en su cliente predilecto, consumidor idóneo y preferido.

La segunda de las causas que determinan su aceptación resulta del carácter prototípico por excelencia de “burgués nuevo rico” que el indiano atesora, se rinde al estilo en una muestra de plena y ansiosa aceptación, notoriamente mayor que la experimentada por la burguesía contemporánea inmersa en la crítica que la élite cultural, los academicistas y el racionalismo decimonónico, ejercían sobre el estilo (Álvarez Quintana, 1991).

La falta de formación cultural que caracteriza al indiano, con respecto al resto de la burguesía, determina el gusto y atracción que demuestra por esta arquitectura, libre en composición y libre en interpretación, una arquitectura por aquel entonces desacreditada y desprestigiada. Otra de las causas que fomentará el estilo dentro de este colectivo será, sin lugar a dudas, la coincidencia temporal existente, entre el retorno del indiano y el auge de este estilo en Europa.

El indiano relaciona “modernidad” y “elegancia” con todo aspecto ornamental de naturaleza arquitectónica que pueda incorporar a su volumen edificado. Una de sus mayores preocupaciones es que su inmueble esté provisto de la suficiente ornamentación y decoración “histórica”, lo que muchos designarán *pastiche*, una obra de libre elección falta de gusto, exceso de pretensión e indefinición.

Se caracteriza lo ecléctico por su riqueza, por la multiplicación en la adhesión de cuerpos que resultan ajenos a la arquitectura autóctona. Si hasta entonces los volúmenes pecaban de falta de elementos y vocablos arquitectónicos, el eclecticismo multiplicará los signos connotativos, resultando un conjunto heterogéneo, caracterizado por la mezcla de lenguajes. No suele resultar sencilla la interpretación de estos varios estilos formales que el eclecticismo combina. La confusión de vocablos proviene de la libre interpretación que se suele hacer de los mismos, así como de sus fuentes históricas, o de su dudosa afiliación estilística.

La heterogeneidad que resulta de la combinación de diferentes componentes, torres, galerías, miradores de libre diseño con variados vocablos del pasado, suele ser complicada de reconocer y de clasificar. Esta variante, radical y compleja, suele ser, por exuberante, la más aceptada por el indiano.

La torre es el elemento arquitectónico que mayor difusión y monumentalidad alcanza con el eclecticismo. Adosadas a los núcleos centrales, centradas al eje de simetría o bien como elementos más autónomos situados lateralmente, enfatizan la fachada principal. Otros elementos constructivos acristalados, característicos de la arquitectura autóctona y popular, resultan igualmente de fácil adaptación al eclecticismo, acentuando la diversidad y la riqueza formal ya existente en el cuerpo edificado.

Así el término eclecticismo se convierte en un "cajón de sastre" que acoge, tanto a las obras que presentan esta tal combinación de recursos y vocablos de diferentes estilos del pasado, como a toda aquella que escapa a cualquier clasificación estilística.

Dimensiones variadas, así como diversas disposiciones e interpretaciones, permitirán un



Fig 15. Casa Cultural A Guarda. Antiguo Hospital Casa Asilo.

nuevo repertorio ornamental, y una innovadora arquitectura final, que aparentará un nuevo estilo formal. Nuevas formas de aplicación, como molduras, frontones, frontoncillos y frontispicios marcan el carácter renovador de esta arquitectura tan bien aceptada por el indiano.

Un nuevo y heterodoxo repertorio que afecta por igual a vanos, muros y componentes constructivos, estilo de vocación intertipológica que superará con creces al pintoresquismo.

Táboas Veleiro (2004) considera que el estilo ecléctico es el que mejor responde a las necesidades del propietario indiano, porque le permite recoger formas, elementos y tipologías que reúne de sus viajes, de publicaciones, y de su vida en el extranjero, elementos de diferentes estilos que conjuga en una sola obra como si de un mosaico se tratase. Afirmar que toda corriente estética en auge por aquellos tiempos era captada, de un modo muy particular, por el propietario y/o profesional encargado de la obra, y señala una serie de principios fundamentales y genéricos para esta variante estilística: la simetría y la proporcionalidad, la posición económica de su propietario, la llamativa policromía que la distingue (normalmente azulejo), la galería, la innovación de condicionantes higiénicos que presentan y su vegetación.

Modernista

La arquitectura indiana de versión modernista presenta los modelos cualitativamente más interesantes y de inferior número, que de forma tímida y atrasada, con respecto al resto de Europa, se manifiestan en nuestra región. Se debe al indiano la "ruralización" de este estilo culto, normalmente siempre localizado en zonas urbanas, o residenciales burguesas de las periferias, o en colonias veraniegas. Resalta su riqueza, variedad y versatilidad, sumamente permeable a los contextos circundantes, tanto de influencia europea como peninsular.

Alonso Pereira y Chueca Goitia (1985) consideran esta arquitectura cosmopolita, una de las vías resolutorias a la crisis que presentó la arquitectura ecléctica. También conocida como arquitectura de la *Belle Époque*, o arquitectura decadente, que cohabitó en España durante las primeras décadas del XX, con la modernista y la regionalista. La interpretan como una componente asociada a las arquitecturas del cambio de siglo, más que una opción arquitectónica concreta. Caracterizada por manifestar los ecos formales, de procedencia francesa y vienesa, así como los vocablos herederos del II Imperio, independientes de las connotaciones decorativistas del *Art Nouveau*; una variante que se manifiesta con especial relevancia en zócalos, fachadas segmentadas verticalmente por grandes órdenes más libres y menos historicistas y cubiertas amansardadas y cupuliformes.

La arquitectura en clave modernista indiana observa un claro y doble influjo procedente de las corrientes Europeas del cambio de siglo, así como otro tercero nacional. Aun pudiendo resultar tal referencia reduccionista, las corrientes que diversifican la tal variante modernista son: el franco-belga *Art Nouveau*, la *Sezession* vienesa y el modernismo catalán. El personaje indiano se rinde, prioritariamente, a la acepción vienesa, así como al foco barcelonés tan influyente nacional e internacionalmente.

Este modernismo catalán desenvuelto por el indiano atiende también a las dos tendencias que experimentó en Cataluña, por un lado, la que responde a una arquitectura de sobrados motivos historicistas, a medio camino entre el *revival* medieval y el propio "modernismo *revival*", y por otro, aquella que supera con claridad la herencia medieval, entroncada con el foco franco-belga.

Este "modernismo *revival*" se caracteriza por recurrir a elementos y soluciones formales de claro carácter medieval, disposición irregular de plantas, complejidad y anarquía volumétrica, junto con un amplio repertorio medievalista -referencias almenadas, miradores, pináculos, elementos turriformes, huecos geminados o concebidos según perfiles quebrados, ajenos al clasicismo, junto con otros de origen exótico-oriental, como abultadas cúpulas de ricas policromías-. Un modernismo estrechamente vinculado al historicismo que recupera las formas del pasado -no tan evolucionadas como en el eclecticismo- y las dota de una cierta unidad formal:

[...] perfiles superiores de los vanos inspirados en las curvas del óvalo y la elipse o combinados con tramos rectos, arcos mixtos, rebajados, carpaneles, ojivales truncados; repertorio ornamental floral localizado en capiteles, impostas, enjutas, claves o cornisas y traducido sobre cerámica polícroma, herrajes o relieves de piedra artificial [...] recursos ornamentales propios de las artes plásticas.

(Álvarez Quintana, 1991.p. 210)

Destaca igualmente Álvarez Quintana aquellas obras que solo se vinculan a la variante modernista por el revestimiento cerámico, parcial o total, de sus fachadas.

Un tercer influjo, derivado de los ecos vieneses, siendo Viena uno de los focos europeos de mayor pujanza en la arquitectura del novecientos, vinculado a la arquitectura secesionista, deriva en una arquitectura caracterizada por su gusto austero y geometrías rectilíneas, así como por su reciedad, molduras, huecos y muros de linealidad abstracta y severa. La arquitectura denominada cosmopolita, *Belle Époque* o decadente, que se desenvuelve a lo largo de las dos primeras décadas del XX, resulta una miscelánea en la que coexisten voces procedentes del eclecticismo francés y del modernista. Una arquitectura que se caracteriza por su componente mixta y heterogénea, así como por su pluralidad formal, particularidad que a menudo conduce a confusiones, al igual que en el eclecticismo

La caja de muros, los vanos y los elementos arquitectónicos que componen esta arquitectura indiana de estilo modernista, mantienen su composición formal y, provistos de un ar-

tificioso despliegue ornamental, distinguido por su plástica densa y abarrigada de motivos figurativos (floral, heráldico y antropomórfico) y arquitectónicos (claves, ménsulas, canecillos y capiteles), siempre realizados en piedra y pintados en colores pastel o blanco, dotan al inmueble de una “imagen amerengada” (Álvarez Quintana, 1991).



Fig 16. Chalet de Doña Socorro. Figueras

Regionalista

El Regionalismo es un estilo gestado durante la corriente romántica del XIX, por el vínculo que el Romanticismo establece entre arquitectura e identidad. La búsqueda de referentes nacionales que el romanticismo reclama pasa por diferentes etapas, a finales del XIX dirige su atención a los estilos medievales, Francia, Italia o Inglaterra revalorizan en especial su gótico, en el cambio de siglo, a esta demanda por los estilos del pasado, se suma un revitalizado gusto por lo pintoresco, que acabará por matizar las primeras manifestaciones de esta tendencia.

En su génesis, se manifiesta el regionalismo en dos escalas muy diferentes, una general que busca una arquitectura nacional con identidad propia, a través de las formas y los componentes medievales, una especie de historicismo, y otra, a una escala menor, que reconoce en la arquitectura tradicional la esencia misma de esta tal identidad anhelada.

Esta revalorización de la tradición popular y de la arquitectura vernácula como referente nacional, nace y crece de la mano de Inglaterra, y de la repercusión internacional de sus diferentes tipologías de *cottage*¹³. Modelos de arquitectura doméstica recogidos del pasado, como aquellos ligados al neo tudor, que simbolizan el valor de permanencia, la tradición constructiva, la identidad local, y que, sin lugar a duda, cumplen con los cánones marcados por el gusto Pintoresco en alza.

La denominada arquitectura nacionalista invade la escena arquitectónica española a partir del denominado “desastre de 1898” en un intento por independizarse de los dictados estilísticos que se imponen desde el extranjero. En un primer momento buscará sus fuen-

13 En 1754 se describía el *cottage* en la Encyclopédie (París) como “un término puramente inglés que significa cabane o choza construida en el campo, sin tierra alguna a su dependencia. La reina Isabel había prohibido construir cualquier casa en el campo, por pequeña que fuese, a menos que tuviese por lo menos cuatro acres de tierra a su alrededor pertenecientes al mismo propietario. De modo que después de esta ordenanza, un *cottage* es una casa que no tiene cuatro acres de tierra de su dependencia”. En Francés responde a los términos *masure* o *cabane*, definidos hoy en día en la *Encyclopédie* como “un pequeño habitáculo [...] para poner en el campo a las pobres gentes al abrigo de las inclemencias del tiempo [...]”. Como se verá durante la investigación el concepto evolucionará hasta describir a cualquier tipo de casita pequeña aislada en el campo.

tes de inspiración en los estilos propiamente nacionales, como el mudéjar, el isabelino, el barroco, el herreriano o el plateresco, para en una segunda fase, centrar su atención en las versiones regionales de los mismos, el periodo puramente regionalista.

El objetivo no es otro que encontrar una nueva arquitectura autónoma y personal, que caracterice nuestra arquitectura, la española, un nuevo y último historicismo producto de la crisis de 1898. Historicismo, plenamente integrado cronológicamente, que se desarrolla en plenitud durante las tres primeras décadas del XX, en sus dos versiones, nacional y regional, ambas caracterizadas por la alta calidad de sus diseños, así como por el grado de responsabilidad que asume la figura del arquitecto. Una arquitectura vinculada a la tradición constructiva española, y caracterizada por vocablos enraizados al quehacer arquitectónico local.

La arquitectura indiana adopta esta variedad de formas y soluciones que propone el Regionalismo durante las primeras décadas del siglo XX. Formulaciones regionalistas que pretendían definir un estilo nacional, y que a menudo adoptan influencias regionalistas foráneas, en especial de la arquitectura montañesa. El carácter asimétrico, el dinamismo en la conformación volumétrica, y la habitual agregación de una torre y otros cuerpos, como imponentes galerías, o miradores, suelen generar una imagen del volumen muy quebrada.

En Galicia se asume la utilización del granito como elemento diferenciador, manejado en una amplia gama de presentaciones, piezas

de labra, sillería, elementos de ornamentación, cantería en recercado de huecos, cornisas, zócalos, balaustradas, etc., elementos y disposiciones que suelen pretender una nueva revalorización de lo barroco, y que acostumbra manifestarse, predominantemente, en la vivienda unifamiliar burguesa y, por extensión, en la indiana.

Entre los contenidos formales que adopta este regionalismo gallego destacan las solanas, los soportales, las balaustradas pétreas, los pináculos de bola, chimeneas, pilastras, molduras, peinetas y frontones, así como el uso de la cantería granítica como valor de lo propio (Iglesias, 2010).



Fig. 17. Vivienda se Serafín Flores, A Guarda.

Colonial

Muchos de los autores analizados apuntan como determinante la influencia del entorno -paisaje y arquitectura- en el que el indiano se integró a su llegada a América, con el que convivió más de mitad de su vida. La archi-

tectura de las antiguas colonias españolas, la autóctona y la que, desde Europa, llegaba al continente.

Lo “colonial”, entendido como resultado formal vinculado a América, dentro de la arquitectura indiana, se asume como un “mero ingrediente” más que como un estilo. Algunos de los elementos asociados a esta variante son la azotea, la terraza o la cubierta plana -también llamada llana-, elemento que suele aparecer dentro del repertorio indiano y que es característico de climas mucho más suaves y menos húmedos.

Otro mucho más usual es el sotabanco, remate vertical a modo de antepecho o balaustrada, que se adhiere sobre la cornisa, y oculta la existencia de la cubierta. Su procedencia es italiana y fue extraordinariamente aceptado en la arquitectura colonial. Puede afirmarse que su influencia traza el siguiente recorrido, Italia–América (colonias)–España (arquitectura indiana). El sotabanco, también llamado pretil o antepecho, puede recorrer el total del perímetro de la cubierta, o disponerse aisladamente en elementos como torres o terrazas.

Los porches, verandas o espacios porticados son también abundantes, y aunque resulte habitual suponer su origen colonial, es un elemento que también presenta trazas autóctonas, una vez que era práctica habitual disponer la galería acristalada sobre columnillas de madera, piedra o hierro, que configuraban un pequeño espacio porticado que protegía de las lluvias. Álvarez Quintana (1991) considera que cuando el porche aparece en la fachada principal -donde no suele disponerse la autóctona

galería-, y además convive con otros vocablos coloniales, se puede suponer su procedencia americana, al igual que cuando presenta cubierta propia o antepecho, adquiriendo la connotación de veranda. En las cubiertas de planta baja ésta suele prolongarse hasta cubrir también el porche, intensificando sus lazos coloniales, ya de por sí vinculados a las viviendas bajas, achatadas, de perfil longitudinal, apaissadas, donde este porche que surge de la prolongación de la propia cubierta, configura una veranda.

Debe destacarse esta diferencia entre de “estilo colonial” y con “componentes coloniales”. Para poder ser considerada “estilo”, elementos, proporciones y carácter, deben revelar un protagonismo y evidencia excepcional, y son pocos los casos. Lo más común es que a algún otro estilo principal y de lectura más o menos clara, se añadan componentes o ingredientes coloniales que no se superponen o dominan.

Sobre esta arquitectura de las antiguas colonias americanas y españolas del cambio de siglo destaca la falta de fuentes bibliográficas y hemerográficas que permitan analizarlas, vincularlas o compararlas^[14]. De un primer momento de “españolización” se pasa a uno posterior de “europeización”, que define el orden arquitectónico de estas colonias de habla hispana durante el cambio de siglo, a causa de

14 Sumamente genérica como Segre, R.(1975). *América latina en su Arquitectura*. México; Gutiérrez, R. (1984). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid. Cátedra; o Castro, Mª de los Ángeles. (1980). *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Puerto Rico.; Otras por excesivamente específica como Martínez Hernández, V. (1981). *Arquitectura doméstica de la ciudad de Méjico (1890-1925)*.México..

dos factores fundamentales, el desarrollo de la burguesía y la independencia de los sistemas capitalistas.

Su interés y desempeño por lo europeo descuida sus bases culturales, su tradición vernácula, lo autóctono y las piezas tan características como el patio interior o las azoteas; elementos que derivan de adaptaciones sistemáticas al clima, o que responden a saberes constructivos ancestrales, se ven suplantadas radicalmente por elementos y componentes que proceden directamente de Europa, sin filtrar o adaptar, ni siquiera cuestionar. Una universalidad e internacionalidad arquitectónica que invade el panorama cultural del periodo establecido entre el neoclasicismo y el modernismo (Álvarez Quintana, 1991).

Los principales receptores de esta "europeización", son tanto la Arquitectura residencial burguesa, como los edificios oficiales y el urbanismo. Inglaterra, Francia, Italia, España y Alemania los son principales focos de gustos arquitectónicos. El cambio de siglo conlleva también cambios en cuanto a los referentes, Italia cede a Gran Bretaña y a Francia (París), la batuta. Según la época y el estilo imperante, diversos países impondrán sus soluciones. Viena, Madrid, o Bélgica, mantendrán siempre un lugar secundario, pero igualmente influyente.

Los valores principales, gestados en los países de referencia, son tamizados y transcritos a las circunstancias, inquietudes, influencias o gustos de los periféricos que, como variantes, los exportan. Variantes y soluciones que se manifiestan en América y que proceden todas de

los mismos emisores. Y así como en Europa, esta influencia se manifiesta por medio de una secuencia de estilos, en América se traduce en una serie limitada de elementos o formas arquitectónicas.

El modernismo apenas alcanza a estas colonias americanas, y los historicismos y eclecticismos, por su dependencia con el pasado, tienden a ser exagerados y sobrevalorados, concretamente el ítalo-renacentista y su imagen de Villa italiana, modelo predilecto entre la élite colonial -pórticos nobles, terrazas, decoración escultórica, y arquitectónica, columnas, frontones, guirnaldas, etc.-.



Fig 18. Casa de José Lomba Álvarez. A Guarda.

De estas seis variantes estilísticas -autóctona, pintoresca, ecléctica, regional, modernista y colonial- observadas por la gran mayoría de los autores, Boris Gamundi establece que aquella más abundante, dentro del repertorio gallego, será la autóctona, seguida de la regionalista, la ecléctica, la colonial y la pintoresca; historicismos y modernismos, al igual que en muchas ocasiones, colonialismos y pintoresquismos, no son más que pinceladas estilísticas a fin de enriquecer una arquitectura pluralista.

Estilos barajados por la escena arquitectónica europea del cambio de siglo, y que en la muestra indiana no responden a manifestaciones diferenciadas por comunidades autónomas, siendo que el conjunto arquitectónico en Galicia, Asturias, Cantabria o País Vasco, no adopta notables diferencias estilísticas.

La Revisión de la bibliografía acaba por “desmitificar” muchos de los aspectos que rodean esta arquitectura, “falsos tópicos” que se han ido extendiendo popularmente. En relación a los estilos la conclusión más rotunda es la negación de una influencia directa, por parte del mundo Americano, sobre esta arquitectura. Ni las formas, ni los lenguajes, responden a cualquier “arquitectura de trasplante”, no atienden a planos que el indiano trajo junto con su equipaje de mano, ni al trabajo de arquitectos llegados de América a España. Los diferentes autores niegan el “americanismo” que se intenta atribuir a esta arquitectura, la foraneidad de formas y estilos coloniales que se le atribuye, en busca de un mayor exotismo.

Asimismo, los trabajos analizados señalan que se carece de datos bibliográficos, así como de documentación ilustrada, que permitan comparar la arquitectura latinoamericana y la indiana española coetáneas. Investigaciones que abarcan un periodo en el cual, tanto España como América, carecen de una cultura arquitectónica propia y específica. Desde el Neoclasicismo, considerado como último estilo universal, hasta la Arquitectura Moderna, periodo que comprende el espacio temporal que nos ocupa, se barajan una serie de lenguajes formales de alcance general y, que a diferencia de su

antecesor, de vocación unitaria y homogénea, se caracterizan por múltiples y simultáneos.

Una arquitectura que no es uniforme, que revela la multiplicidad de lenguajes formales que imperan en Europa, además del regional y el autóctono, una arquitectura que muestra su predilección por la tradición constructiva local y que solo muy puntualmente deja ver ese colonialismo que se le atribuye.

El indiano que regresa enriquecido a su tierra asume estilos internacionales que debió conocer en las grandes metrópolis [...]. Los más afortunados debieron entrar en contacto con las élites acomodadas locales, apreciar sus formas de vida cosmopolita y observar las soluciones arquitectónicas y ornamentales que adoptaban para sus lujosas mansiones. Se trataría de un viaje de ida y vuelta, en el que los estilos ligados, historicismo, eclecticismo, modernismo, Pintoresco y *art déco*, natos con gran éxito en el continente europeo, son emulados en los países iberoamericanos y después aceptados o solicitados por el indiano en la vuelta a su tierra. Incluso en el caso de las propuestas más originales y singulares de vivienda unifamiliar, su presencia en el ámbito rural gallego no responde a un “estilo indiano”, sino a préstamos de modelos relacionados con la arquitectura inglesa de estilo Pintoresco, que al igual que el modernismo, tuvo una difusión internacional. A influencia del *rustic cottage* inglés y de propuestas ligadas a los estilos *neo-Tudor*, *Old English* y *Queen Anne* generó en toda Europa versiones locales que tuvieron gran repercusión, como el chalé suizo y alpino, la Villa italiana y la casa normanda, bretona, vasca, alsaciana, etc.

(Iglesias, 2013, p. 14)

Una inclinación, la estilística, que no responde directamente a la cronología de la edificación, sino que, lo habitual, es que convivan en un mismo momento, diferentes estilos, vigentes o en decadencia, formen parte del presente o del pasado.

Al igual que los estilos que la arquitectura indiana adopta, los elementos que la componen tampoco la distinguen, una vez que son los mismos que la burguesía, los profesionales liberales o la aristocracia aburguesada coetánea manejan. El indiano no muestra ni especificidad ni innovación en cuanto a elementos formales y estilos. La característica más destacable de la promoción indiana es su "carácter urbanizador", el indiano quiso dotar al medio rural de una fisionomía urbana acorde a su escala, pero no a su tiempo (Álvarez Quintana, 1991).

Del análisis historiográfico realizado se conocen los componentes, los elementos y los estilos o variantes formales que definen y caracterizan esta arquitectura, se reconocen sus variables, las posibles combinaciones de sus componentes y los repertorios formales que asimilan. Se puede reconocer, analizar, sistematizar e incluso clasificar, pero todavía resulta imposible definir su origen.

El siguiente capítulo pretende indagar en lo hasta ahora analizado por los diferentes autores sobre esta cuestión, su génesis, la razón de ser de sus formas y composiciones. Así se expondrán las hipótesis que cada uno de ellos baraja, intentando establecer, si es posible, algún consenso o acercamiento que permita establecer premisas para un posterior análisis.

1.2.3 Génesis -Hipótesis establecidas-

La mayoría de los autores analizados concuerdan en la influencia que, directa o indirectamente, tienen las publicaciones gráficas de arquitectura en la diversidad formal de estas edificaciones. Publicaciones que proliferan por toda Europa desde el declinar del neoclasicismo y que se difunden rápidamente entre la burguesía del cambio de siglo; medio de difusión y de transporte de variados modelos populares que esta arquitectura interpretará o, simplemente, transportará.

Álvarez Quintana (1991) considera que a menudo la obra indiana imita o se inspira en otras construcciones, ya sea a través de planos, imágenes o diseños impresos, o bien directamente de obras ya construidas, en ocasiones los edificios llegan a ser iguales, a modo de copias, incluso casas gemelas, mimesis de un mismo proyecto.

La fácil transcripción de estos planos y alzados, al alcance de todos los profesionales menores, la posible traducción en materiales baratos, bien con literalidad, bien de forma simulada y, muy especialmente, su atractivo visual y apropiada inserción al medio rural en que se erigieron, resultaron factores a favor de su popularización. (p. 166)

Boris **Gamundi** (2000) secundando este supuesto dice:

Catálogos, álbumes y todo tipo de publicaciones gráficas de arquitecturas conteniendo series de

proyectos que eligen bien el propietario o bien el propio maestro de obras, quien luego los interpretará con mayor o menor fidelidad en la construcción del edificio. (p. 43)

Y al igual que éste, **Baesclin** (1930) expone:

Editoriales españolas y extranjeras, siguiendo el gusto del público, inundaban e inundan todavía el mercado con colecciones de proyectos del peor gusto, la quincalla arquitectónica *fin de siècle*, obras en las cuales se inspiraban el público y los arquitectos [...]. Se han construido en España casas de campo francesas, inglesas, suizas. Cuanto más exótico, mejor le parecía a su propietario. (p. 9)

El hecho de ser la vivienda de la sociedad moderna abstracta, sin vínculos con el lugar, autónoma y ajena, sin conexión ni dependencia con el lugar que ocupa favorece este fenómeno, una nueva forma de habitar se aleja de la vivienda tradicional, que deja de ser reflejo y muestra de una vida familiar vinculada al medio natural, al locus. La describe Gamundi (2000) como una vivienda tan tradicional como moderna, que “no tiene ni desea estándares ni tipos unitarios”, es “abstracta y susceptible de copia [...] extrapolable a factores climáticos o geográficos muy distintos que se ligan al carácter dual de su promotor: gallego y americano a la vez” (p. 43).

Son varios los autores que indican que la heterogeneidad de los estilos empleados (historicismo, *art nouveau* y vanguardismos racionalistas) procede de un viaje de ida y vuelta, origen -París o Inglaterra-, destino América. Modelos de viviendas copiados de Europa,

frecuentemente vía Estados Unidos, con notables referencias en Nueva York, Florida o Boston.

Una arquitectura que es el reflejo de una realidad diferente, una arquitectura que, llegada de los distintos centros arquitectónicos europeos, adquiere una cierta diversidad formal en América, dadas las adaptaciones necesarias a los condicionantes climáticos, ecológicos, tecnológicos y económicos propios de cada país; una realidad que desde los centros de creación europeos llega a América, y desde allí, a través de la emigración, vuelve a Galicia.

Una arquitectura que, para **Anatol S. B., Ardá S.A., López M. M. y López M. N** (2000) mezcla trazos, y refleja una realidad distinta, una realidad que deriva de corrientes de ida y vuelta. Tendencias que desde los centros de creación europeos llegan a América y que luego los emigrantes traen consigo a Galicia. De este proceso los trazos coloniales se mezclan con los autóctonos, y llegan a utilizarse, en una misma obra, gran variedad de los estilos vigentes con los propios de la arquitectura tradicional gallega. Así, afirman, no puede hablarse en ningún momento de un estilo concreto de arquitectura indiana, pero sí de un proceso de renovación tanto urbano, como rural.

Jose Ramón Alonso Pereira (2005) coincide también en afirmar que el origen de esta arquitectura deriva de los álbumes de modelos, revistas, publicaciones, y en los diversos sistemas de divulgación de la época, y resalta lo común y frecuente de dicho proceso de importación estilística en toda Europa.

Igual parecer tiene **Llanova Campo** (2007) quien considera que dentro de este colectivo, la condición de americano pesa menos que la de burgués, una vez que los estilos que baraja son los mismos que la burguesía puso en vigencia, y que la condición burguesa le proviene del dinero de su condición de indiano.

Este modelo burgués que el indiano reclama pudo ser vivido en su etapa en ultramar, ligando ambas condiciones, la de americano y a la de burgués. Y así la casa que el indiano edifica a su vuelta se convierte en el estandarte de su nueva posición social. Al igual que Pereira (2005) considera que las influencias que determinan esta arquitectura proceden de dos focos principales: uno internacional, a través de los modelos que de Francia llegan a América tras el período colonial, y otro nacional, de los arquitectos de la academia de San Fernando repartidos por las diferentes provincias desde la Escuela de Arquitectura.

Iglesias Veiga (2013) vuelve a situar la génesis de esta arquitectura en las publicaciones gráficas de la época; señala que cuando el personaje indiano no regresaba con plano o proyecto que entregar directamente al maestro de obras o constructor local, volvía con un estilo o propuesta concreta, que reclamaba al arquitecto o maestro que contrataba para diseñar su nueva vivienda. Revistas de profesionales, libros de repertorio y *pattern books* eran frecuentemente consultados. Publicaciones inglesas, alemanas o francesas, señala, así como nacionales, reproducían modelos y proyectos, imágenes, planos y detalles constructivos de tradición foránea, libros de mo-

delos difundidos entre las clases acomodadas en el cambio de siglo, catálogos de proyectos y libros de láminas que sirven a maestros de obras y contratistas locales como modelos que copiar o adaptar.

Aramburu-Zabala Higuera y Soldevilla Oria (2007), por el contrario, señalan, refiriéndose a la arquitectura indiana de la época colonial, que no existe como tal una "arquitectura indiana", manifestación y expresión del fenómeno migratorio, una vez que de América no llegan planos, ni arquitectos, no llegan modelos arquitectónicos. Afirman que los indianos se adecuaron a los formatos peninsulares, asumiendo las variaciones locales propias de cada región. También subrayan la importancia que adquiere el carácter simbólico de la vivienda indiana parafraseando a Luciano en su Filosofía de Nigrino (s.II d.C.): "de nada sirve una casa bella en extremo a quien la habita, ni su oro ni su marfil, de no existir quien la admire" (Samosatá, 1981, p.12).

El mismo autor, en Elogio de la Patria (s.II d.C.), resalta esta necesidad de exponerse al pueblo que caracteriza al retornado -indiano-:

Y quienes en su tiempo de estancia en el exterior llegaron a ser ilustres por la adquisición de riquezas, el honor del cargo público, el testimonio de su cultura o el elogio de su valentía, es de notar que todos se apresuraron a regresar a su patria, como si no pudieran exhibir sus propios éxitos en otro lugar mejor. (p. 163)

A modo de conclusión sitúan, Aramburu-Zabala y Soldevilla, la arquitectura indiana den-

tro de un fenómeno mucho más extenso, que afecta a toda España y a América, un fenómeno que no se caracteriza por una definición formal concreta. Así para los autores no existiría pues una arquitectura indiana, sino una arquitectura que responde a formas adaptadas, al desarrollo artístico general de la época y del lugar donde dicha arquitectura se manifiesta y cuya definición se relaciona directamente con el origen social del promotor de la edificación:

Son los individuos, las redes sociales, y los capitales que ellos generan en América los que hacen posible esta arquitectura, y son por tanto los diferentes ritmos migratorios regionales los que definen la aparición, con mayor o menor intensidad, de esta arquitectura en las diferentes regiones españolas. (p. 66)

Por su parte **Xosé Neiras Vilas** en la presentación del libro *Emigración e Arquitectura. Os Brasileiros, de Táboas*, (2004) afirma que es posible diferenciar, a través del legado arquitectónico que ha llegado a nuestros días, la historia de la emigración en Galicia. Para el autor el fenómeno ha dejado en nuestras tierras las “maneras” de los países que al otro lado del Atlántico acogieron a los gallegos. Una arquitectura, para él, caracterizada por el color y el hierro forjado, que testifica cómo ciertas formas de la arquitectura portuguesa llegan a Galicia, no por el camino más corto, cruzando el Miño, sino a través del Atlántico, vía América. Formas que los gallegos absorben en Brasil y trasladan a su tierra.

Táboas Veleiro (2004), que se basa en la imagen como medio de expresión, señala el in-

flujo que esta arquitectura “derivada” tuvo sobre la arquitectura tradicional gallega, una influencia que no llega del todo a especificar. Una arquitectura abierta a soluciones inesperadas, que el emigrante absorbió de los complejos culturales que le rodeaban en su etapa de emigrante, y luego combinaría con aquellas otras soluciones heredadas de su tierra gallega (tradicionales). Un proceso, afirma, tan creativo como destructivo, demoledor de herencias culturales, y carente de innovaciones de interés.

Proceso que introdujo valores que no aportaban nada válido para la arquitectura local y que configuraban formas agresivas, ignorantes de su entorno. “La arquitectura de la ostentación”, la llama, difícilmente recuperable y de futuro incierto. Construcciones que ya forman parte de nuestra tradición estética y constructiva caracterizadas por un cierto enfoque exótico. “Por medio de la arquitectura dichas edificaciones pueden conducirnos a través de la imaginación y de un modo sutil a mundos alejados y exóticos” (p. 9).

Una arquitectura que considera estar exclusivamente vinculada a su propietario -a su capacidad económica-, y a las experiencias que la emigración le proporcionó, y a diferencia de la gran mayoría de los autores, estima que no deberían buscarse similitudes entre esta arquitectura que el emigrante dispuso en Galicia y otras coetáneas de la burguesía gallega, una vez que estas arquitecturas traducen lenguajes formales, tipologías y aspectos funcionales que el emigrante absorbió en América.

Soluciones que "contrastan" con la pobreza y la miseria que caracterizaban el rural gallego de entonces, insertándose en él como símbolos; hasta ese momento el paisaje que el gallego reconocía estaba caracterizado por la actividad que dominaba el lugar, agricultura o pesca, por el clima, por el suelo y por las costumbres locales, la arquitectura que en este paisaje insertaba el indiano no respondía a ningún tipo de condicionantes ni reflejos del lugar, generando una serie de tipologías constructivas ajenas. Construcciones de perfil confuso y algo extrañas, que irrumpen en el horizonte, mostrando modos de vida diferentes, como si de "objetos de arte" se tratase. Una arquitectura de representación social, de "gran valor histórico y artístico", caracterizada por reflejar nuevos estilos, usar nuevos materiales y aplicar diferentes sistemas constructivos, un "enjambre ecléctico", que para Táboas nada tiene que ver con Galicia (pp. 9-15).

Este es, de todos, el único de los trabajos analizados en el que se desvincula, de forma categórica, el origen de esta arquitectura a cualquier manifestación artística europea, Táboas atribuye su génesis a la experiencia ultramarina, a las referencias transoceánicas del emigrante, ajenas a cualquier corriente Europea, por otra parte, Álvarez Quintana, Llanova Campos, Iglesias Veiga, Aramburu-Zabala Higuera y Soldevilla Oria o Bores Gamundi insisten en señalar que esta arquitectura, la indiana, no procede, al menos en esencia, de patrones, estilos, formas o tipologías que el personaje absorba en su etapa de emigrante. Y si bien asumen que son arquitecturas "foráneas", ajenas a la tradición local, no atienden a

condicionalismos ni patrones americanos, sino europeos, procedentes de diferentes focos de proyección arquitectónica -ingleses, franceses, alemanes o italianos-, que junto con los regionales y nacionales, se interpretan y reconfiguran, produciendo un sinfín de variantes formales y estilísticas que hoy reconocemos como la tal "arquitectura indiana".

Una arquitectura que si bien es individual y autónoma deriva de un fenómeno generalista, universal y mimético, la difusión y circulación de proyectos a medida, láminas, libros y catálogos que reproducen inmensos repertorios de arquitectura que circulan libremente, por toda Europa, llegan a América, y vuelven. Todo un proceso de expansión y divulgación que hizo, del proyecto exclusivo de arquitectura, un bien al alcance de todos, accesible, económico y fácil de interpretar.

I.2.4 El Contexto

Ambiente Social

Nota: Como fue comentado en la metodología, este capítulo espera aproximarse al ambiente que gestó esta arquitectura, en la Galicia y en A Guarda de finales del XIX y principios del XX, entre el gallego que marcha y el indiano que vuelve, en el paisaje cultural y social que envuelve estos años. Son tantos y tan heterogéneos los aspectos que este capítulo pretende contemplar, que intentará ser lo más sistemático posible, por un lado se analizará el aspecto social de dicha atmósfera, y por otro, el arquitectónico, binomio que se considera matriz de toda arquitectura.

En el imaginario colectivo del pueblo gallego del cambio de siglo el fenómeno migratorio era una realidad cotidiana de la que hablar día a día, al igual que de cosechas, amoríos o líos familiares, Táboas (2004) la define como “un pasado todavía presente”, cotidiano, tangible, esencia, peculiaridad y característica singular de nuestro pueblo, proceso transformador de nuestras realidades, las económicas, las sociales y también las culturales (tabla 4).

Ser emigrante era, para la población gallega del siglo XIX, una de las cosas más normales que se podía ser en la vida, y de las buenas, pues posibilitaba el mejorar las condiciones de vida, en el mejor de los casos, y conocer mundo, en el peor. Era otro mundo, otro mundo que llegó a ser muy familiar.

El perfil del emigrante gallego en el período estudiado es bastante homogéneo, la emi-

gración es fundamentalmente masculina, compuesta por jóvenes de entre 13 y 16 años de edad y de escasa formación. A pesar del carácter individual del proceso, jóvenes que emigran solos, ha de tenerse en cuenta que es un fenómeno familiar y colectivo, y que con frecuencia el emigrante tenía parentesco o amistad con alguna persona ya instalada en América. Era común la familia que tenía varios hermanos emigrados, que no solían salir simultáneamente, pero que allí se reencontraban. La decisión de emigrar no proviene del propio emigrante, que ni siquiera tiene la edad mínima para tomar este tipo de decisiones, sino del contexto familiar. La demanda de mano de obra por parte de los ya allí instalados prolongaba los vínculos y las cadenas de emigración, hacía que los oriundos del mismo pueblo o aldea tuvieran con frecuencia estrechas relaciones laborales.

El proceso de emigración gallego, al igual que otros en escalas menores, se caracteriza por ser un proceso “en serie”, continuado, “La mayor parte de los que dirigían el comercio eran, con pocas excepciones [...], jóvenes pobres que salían de las provincias de España para pasar a América, llevando por todo vestido un pantalón, un chaleco y una chaqueta con 2 o 3 camisas [...]. Iban consignados por un pariente que había hecho allí un negocio y entraban en su noviciado” (Zabala, 1985). Estos vínculos familiares eran potenciados para asegurar el éxito de los negocios.

Una de las características más peculiares de esta emigración es que, aún a pesar de la procedencia rural del emigrante su perfil es

claramente urbano, no sólo la tendencia que demuestra a establecerse en las ciudades y capitales más importantes, sino por sus aptitudes, preferentemente ligadas al mundo del comercio y de la empresa, recuérdese que los negocios dedicados al comercio, en mano de españoles, eran una antigua tradición colonial. Lida (1994) afirma que:

La importancia numérica de los españoles en el ramo comercial se manifiesta tanto a nivel de los propietarios de los establecimientos como en la gran cantidad de empleados y dependientes. Estos últimos eran jóvenes que contaban con conocimientos de contabilidad y que llegaban a colaborar en almacenes de parientes o amigos con el fin de hacerse cargo del trabajo rudo del negocio, a cambio de un salario y de la promesa de que algún día se instalarían por cuenta propia. (p. 153)

La mayor parte de los que marcharon a América, en este período, no obtuvieron el éxito esperado, logrando, como mucho, regresar a sus casas como salieron^[15] y otros consiguieron levantar un pequeño capital, para arreglar la casa familiar y ampliar el patrimonio, dedicándose a la práctica tradicional de la ganadería, pero los vínculos con el mundo empresarial y comercial unieron, en general, a los grupos de españoles con el grupo del capital, del empleo, del poder y de la política, configurando lo que Lida define como, "una emigración privilegiada" (Llanova, 2007).

Entre 1860 y 1970 emigraron a América

1.200.000 gallegos, una emigración joven que incrementó el envejecimiento gallego, privando de mano de obra fuerte y activa, que dinamizase el desarrollo industrial gallego. Se convirtieron en actores y testigos de una nueva realidad, una distinta a la que se conocía, una realidad que con el tiempo, a la vuelta, cambiará la vida de aquellos que la protagonizaron, diferenciándolos para siempre de sus vecinos.

Galicia, la región emigrante por excelencia de España, -supuso el 37,7% de la emigración total española^[16]-, una emigración que dada su duración, intensidad, dimensión e impacto no encuentra similares en toda la Península. Pasa a ser el principal acontecimiento histórico de Galicia, condicionando a todos los demás, para Sixerei (2006), el "hecho más destacado y de mayores consecuencias de la Historia Contemporánea del País", no existiendo ni un solo hecho en Galicia, entre 1870 y 1970, ajeno a ella:

[...] desde el desarrollo del regionalismo, y posteriormente el nacionalismo, hasta la construcción de los símbolos de identidad (bandera, himno), desde la modernización del agro, a la aparición de las primeras industrias, desde la edificación de escuelas, hasta el desarrollo de un eficiente sistema bancario. (p. 3)

Es importante destacar que en los éxodos migratorios no solo influyen factores objetivos, como la economía o la demografía, sino también subjetivos, como la existencia de dinámi-

15 Los términos "indianos de la maleta al agua", "americanos del filo negro" o "americanos del pote", son los nombres con los que se conoce a los emigrantes que no habían logrado prosperidad económica.

16 Dato del I.N.E. extraído de Sánchez López, *Movimientos migratorios de Galicia*, 1967.

cas migratorias ya consolidadas. Esto explica el hecho de que cuando los factores objetivos cambian, y la realidad se vuelve favorable en la tierra de origen, las migraciones puedan continuar existiendo, como es el caso particular de A Guarda y la emigración a Puerto Rico.

Son muchos los autores que han analizado este fenómeno^[17] y muchas son, también, las causas que se han establecido para la emigración gallega; la mayoría de los autores coinciden al señalar dos como los más determinantes, la presión demográfica y la coyuntura agraria. Vázquez González (1989) analiza en profundidad los factores que provocaron este proceso, Tabla 4.

Las motivaciones a las que puede responder un fenómeno tan complejo, responden a una “interacción de causas”, que se pueden agrupar dadas sus características, en económicas: desequilibrio entre población y recursos, dificultades para subsistir y bajo nivel de vida, entre otras; sociales: organización y extractos, servicio militar, etc.; y psicológicas tradición o

costumbre, aventura, herencia, etc.

En la Península Ibérica la emigración a América afectó más a la cornisa Cantábrica, Galicia y Levante, que al resto, y dentro de Galicia más a las zonas costeras, que al interior. Buscando en el censo de población más antiguo de la comarca, existente en el Archivo Municipal de A Guarda, el de 1897, se encuentran los principales destinos migratorios de los guardeses, que apenas supone un 7% de la emigración peninsular. La mayoría de los vecinos de A Guarda emigraron a América, principalmente a Brasil y Puerto Rico, seguidos muy de lejos por Cuba y Argentina y Uruguay (Gamundi, 2009).

Tras las guerras de independencia que se sucedieron en las colonias continentales americanas, en torno al primer cuarto del s. XIX nadie habría podido anticipar que la presencia de la población española, lejos de desaparecer, seguiría creciendo.

Aunque Puerto Rico entró en los circuitos migratorios a partir de 1765, la presencia más significativa de peninsulares se produjo a partir de la década de 1820, al perder España las colonias continentales. Y si bien, cuando comparada con otras, esta inmigración, tras la incorporación de Puerto Rico a los Estados Unidos, es poco importante en comparación con otras, para los objetivos del trabajo resultará crucial. Son varios los trabajos que analizan las distintas migraciones a Puerto Rico durante el siglo XIX, destacando de inicio, de entre tantos, el de Estela Cifre, *La formación del pueblo puertorriqueño: contribución de los gallegos, asturianos y santanderinos* (1989). Esta investigación, realizada durante más de treinta años,

17 Entre muchas otras destacar: Magariños, A. (1999). *A emigración, modernización e cambio social na Galicia contemporánea : 1900-1936*. Editorial Laiovento, S.L.; Meijide Pardo, A. (1960). *La emigración gallega intrapeninsular en el siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.; Núñez Seixas, X. M. (1988). *Emigrantes, caciques e indianos o Influxo sociopolítico da emigración transoceánica en Galicia (1900-1930)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, D.L.; Pardellas, X. (1978). *A emigración*. Vigo: Artes Gráficas Galicia.; Rodríguez Galdo, M. X. (1993). *Galicia, país de emigración: la emigración gallega a América hasta 1930*. Colombres: Archivo de Indios.; Sánchez Alonso, B. (1995). *Las causas de la emigración española 1880-1930*. Madrid: Alianza Editorial.; Sixirei Paredes, C. (1988). *A Emigración*. Vigo: Galaxia.; Vives Azancot, P. A., Vega, P., & Oyamburu, J. (1992). *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*. Ministerio de Trabajo e inmigración

| Demográficos |
|--|
| <p>dispersión geográfica de la población rural</p> <p>elevada densidad de población</p> <p>presión demográfica, precarios medios de subsistencia disponibles</p> <p>alto índice de natalidad</p> |
| Sociales |
| <p>adversas condiciones económicas y sociales</p> <p>la injusta distribución de la tierra, el desprecio al labrador y la presión social al campesino</p> <p>la discriminación y el malestar político y social</p> <p>las deficientes vías de comunicación y la precaria dotación de servicios</p> <p>unos servicios administrativos y de justicia limitados e inestables</p> <p>el caciquismo y la usura</p> <p>la falta de trabajo y el desproporcionado absentismo de los propietarios</p> |
| Políticos |
| <p>la inhibición del estado en la mejora del agro, la riqueza rural y la protección del productor</p> <p>corrupción, abuso e ira de los sistemas político-administrativos, sobre todo los municipales</p> <p>el malestar político y social</p> <p>el servicio militar</p> <p>las limitaciones y prohibiciones impuestas por España para emigrar</p> |

TABLA 4. FACTORES DE EXPULSIÓN QUE GENERARON LA EMIGRACIÓN.
Adaptado de Vázquez González, A. (1989).

recoge la biografía de 3.117 inmigrantes procedentes de Galicia, 1.010 de A Coruña, 544 de la provincia de Lugo, 436 de Ourense y 764 de Pontevedra.

Una emigración que se dirige, principalmente, a la capital, o a las ciudades importantes, San Juan y Ponce, y se dedicará mayoritariamente al comercio, artesanado, oficios industriales o servicios urbanos. Muchos de aquellos que se aventuraron a marchar alcanzarán importantes estatus sociales, llegando a ser propietarios

de importantes comercios y negocios, una de las principales características de esta emigración a Puerto Rico es su éxito. Sobre aquellos que allí llegaron, apunta Cifre, que fueron personas dispuestas a grandes sacrificios, gente honrada y bondadosa.

Una de las razones por las que muchos optaban por aventurarse en el comercio una vez instalados en América es el poder evadir el servicio militar. En 1794 la real orden del 24 de Octubre, declara que serán exceptuados

del servicio militar aquellos comerciantes y mercaderes de Hispanoamérica, -una de otras tantas medidas que toma el Estado Español para favorecer la emigración-. Otra orden limitaba el ejercicio del comercio a los extranjeros que deberían estar asociados a algún español criollo o peninsular y estar legalmente domiciliado en la Isla para poder iniciar actividad. Esta disposición ayuda a que sea el comerciante peninsular el que domine el comercio exterior de la colonia antillana.

Esta emigración gallega a Puerto Rico se inicia en 1821, despegando en las décadas de los 40 y 50 y crece de forma constante hasta fin de siglo. Con el cambio de soberanía, en 1898, desciende de forma imparable hasta que, en 1921, con la ley de cuotas, se corta de forma definitiva (Villa, 2009). Las sociedades mercantiles y las sociedades en comandita son los nexos comerciales por los que mayoritariamente opta el inmigrante gallego, los comerciantes en San Juan basaban gran parte de su poder económico en tráfico mercantil, intermediarios, en su mayoría comerciantes consignatarios. Esta actividad les permitía mantenerse en una posición aventajada con respecto a otras clases sociales.

Otra de las actividades de las que los comerciantes gallegos obtenían buenos beneficios era el crédito, préstamos tanto pequeños como grandes que solían formalizarse mediante una "obligación", normalmente de carácter hipotecario. La participación gallega en el comercio de San Juan hasta mediado el XIX fue reducida, respecto a la catalana y vasca, por ejemplo, pero constante y definida. Campos

Estévez (1997) señala dos características principales a esta primera inmigración comercial a Puerto Rico, la voluntad de permanencia, muchos son los que no regresan, característica opuesta a la del colectivo indiano, y la de integración, muchos se casan, asocian y vinculan a la sociedad puertorriqueña.

Se habla de una "migración selectiva", de carácter comercial, una migración que se articula a partir de las casas de comercio asentadas en la Isla, redes empresariales a partir de las que se forma toda una élite socio-económica, una burguesía insular (en Puerto Rico) y otra india (en Galicia). La emigración gallega a Puerto Rico es una emigración diferente, en patrones y cánones, al resto de la emigración gallega. No fue producto de la miseria ni del hambre, fue una emigración muy particular y característica, que no solo dominará la economía de Puerto Rico durante ese período, dominará también el ámbito social, la tierra, el crédito y el panorama político, sobre todo en el ámbito municipal (Villa, 2009).

Centrándose en el caso de la población guardesa se sabe que la principal afluencia se produjo en las décadas de 1860, 1870 y sobre todo en la de 1880 (Villa, 2000). Aun así existen motivos para creer que este proceso migratorio es anterior, ya que en una estadística existente en el Archivo Municipal de A Guarda, con fecha de 14 de mayo de 1881, se dice que:

La emigración en este término municipal [...] existe desde tiempo inmemorial a ambas Castillas, Andalucía y otros puntos de la Península habiéndose generalizado de 30 años a esta parte a nues-

tras posesiones de América y diversos puntos del extranjero".

(Estadística oficial de Emigración (1871-1880). Observaciones. Legajo 948, Archivo Municipal de A Guarda)

Estala Cifre (1989) señala que en esta inmigración gallega a Puerto Rico durante el siglo XIX, ya constan seis guardeses antes de 1860. Una de las circunstancias que ayuda a explicar esta temprana presencia de nuestros paisanos en Puerto Rico es, sin lugar a duda, la situación económica que a finales del XVIII atravesaba el rural gallego, a la grave situación del minifundio se suman también la presión demográfica y la pobreza, principales premisas que llevaron a los jóvenes gallegos a cruzar el "charco".

Si la "interacción de causas" que motivaron un fenómeno tan complejo como el de la emigración afecta al global de la región gallega, a sus principales ciudades, imagínese qué pudo provocar en localidades como la mía, A Guarda, pequeña y geográficamente restringida, de tierra limitada y alejada de las principales vías de comunicación, es decir, ajena al crecimiento industrial, apoyada en una actividad pesquera muy constreñida, sin grandes esperanzas ni miras de prosperidad, por lo que todo perfilaba un panorama muy propenso a la emigración.

A Guarda, lugar de origen y lugar de destino al tiempo, es una pequeña Villa marinera situada en la esquina suroeste de Galicia, allí donde el río Miño se encuentra con el mar, el Atlántico. Su localización es una de sus características más peculiares, origen y causa de su historia, y

punto de partida de los protagonistas de esta investigación. Su padrón municipal, en 2013, muestra un total de 10.438 habitantes, 5.101 varones y 5.337 mujeres^[18], la población de A Guarda en el período de estudio oscilaba entre los 6.000 y 6.400 habitantes en el siglo XIX y entre los 7.373 de 1926 y los 8.232 de 1936 (Villa, 2000).

En el caso concreto de A Guarda, una de las hipótesis que podría explicar el origen de esta emigración a las Antillas, es la procedencia no directa, es decir, que llegasen derivados de otras áreas americanas. Se puede plantear dicha conjetura a partir de un artículo recogido por Villa (2000) en el periódico local La Voz del Tecla, en el número 138, del 13 de diciembre de 1913. Dicho artículo es el tercero de una serie de cinco titulada: "A nuestros hermanos de América: Cuestiones de actualidad", firmado por "X" (anónimo), y que describe las fases de la emigración guardesa a América desde el último tercio del siglo XVIII:

Los primeros hijos de LaA Guarda que siguieron la corriente migratoria de entonces fueron a Méjico, y lo efectuaron a últimos del siglo XVIII: y no se dedicaron al laboreo de las mismas sino que desde un principio vieron en el comercio la verdadera mina donde poder ejercitar su actividad [...]. Pero al cambio político efectuado por la independencia de aquel territorio y las continuas revueltas en que se vio envuelto, en las que nuestros paisanos sufrieron grandes pérdidas, muchos tuvieron necesidad de emigrar [...] En vista de lo que pasaba

18 Dato del Instituto Nacional de Estadística -I.N.E.-, Consultado a 11.01.2013 en <http://www.ine.es/>

en Méjico la emigración guardesa se dirigió a la Isla de Cuba [...], la mayoría de los cuales volvieron a LaA Guarda con muy regulares capitales [...] Y así continuaba la emigración guardesa cuando de repente, sin que sepamos la causa, tal vez atraídos por la fama de los “Cachadas”^[19], se dirigieron a Puerto Rico, que por cierto para LaA Guarda fue más que un segundo Méjico.

Así del artículo se puede concluir que el primer destino migratorio guardés fue Méjico, y que a partir de su independencia con España, tuvieron que dejar el país, al igual que el resto de españoles, a raíz del decreto de 1829. A causa de la prohibición de emigración hacia las nuevas repúblicas, tras la independencia de las colonias (prohibición que duró hasta 1853), los guardeses tuvieron que buscarse otros destinos, al parecer en un primer momento fue Cuba uno de ellos, donde no les iría muy bien, para finalmente emigrar a Puerto Rico, donde sí alcanzarían el éxito económico. De este modo se puede afirmar que, por lo que respecta al motivo-origen por el cual el guardés emigró masivamente a Puerto Rico, no puede ser otro que la imitación de la exitosa experiencia de otros pioneros, y que quizás estos “Cachadas”, fueron los precursores de esta corriente migratoria (Villa 2009).

El comercio borinqueño no permitía la entrada de cualquier persona en su territorio, sólo mano de obra cualificada, por lo que los guardeses, vista la exitosa experiencia

transoceánica de otros vecinos, formaban al menos a uno de sus hijos para tal fin, librándolo de las tareas del campo e instruyéndole sobre todo en contabilidad.

Para muchos de ellos el mejor futuro que les podían dar a sus hijos era enviarlos al comercio a Puerto Rico, y la elección del hijo para tal fin a menudo era anterior al bautismo, ya que se han encontrado casos de niños que habían sido apadrinados “por poderes” por tíos o familiares suyos, ya emigrantes en Puerto Rico, con el ánimo de que éstos se los llevaran junto a ellos, lo que imaginaban garantía de fertilidad económica para él y para todos sus hermanos.

Los años de formación eran cortos ya que a la edad de 14 o 15 años emprendían su viaje dejando atrás todo su mundo, la aldea o Villa de A Guarda (Villa, 2000).

Desde ese mismo momento se fueron organizando cadenas de paisanaje que darán continuidad al proceso migratorio ya que, por un lado, existía, por parte de la población guardesa, la voluntad de ir allá donde sus vecinos, paisanos o familiares encontraron fortuna, y por otro, aquellos inmigrantes ya asentados, en gran mayoría comerciantes, van a reclamar a parientes o conocidos como mano de obra de sus comercios: “Siempre, el que iba, procuraba, si era posible, trabajar con ellos, con los de acá, porque parece que era una cosa más natural, menos aventura que ir a caer en manos de gente explotadora o de gente que no

19 Se han localizado en el catálogo de E. Cifre de Loubriel a dos “Cachada” con referencias temporales en la Isla antes de mediados de siglo: Cachada, Juan R. llega en 1830 y Rodríguez Cachada, Ignacio o Higinio en 1846.

acogiera a uno"^[20]. Se crea así la "Generación del relevo"^[21] originada a partir del llamado "Fenómeno Sobrino", que se produce cuando el emigrante demanda mano de obra familiar para sus comercios, que sea de confianza, y que contribuya a darle continuidad al negocio.

Lo más llamativo del contingente de jóvenes guardeses que emigró a Puerto Rico no fue, como se vio, su volumen, sino su carácter, ya que se trataba de una emigración selectiva y cualificada que buscaba, y solía conseguir, el éxito económico en el comercio. Una emigración que dio lugar a un modelo de hombre que en la Galicia de finales del XIX, no tenía cabida: el hombre de negocios.

La presencia de guardeses en Puerto Rico consta desde la primera década del XIX teniendo su mayor trascendencia entre 1860 y 1880, una emigración compuesta de varones jóvenes, con una media de edad de 16 años, que llegan, por lo general, para integrarse en una colonia ya consolidada. Su actividad fundamental será el comercio, al que se dedicará el 65% del colectivo guardés durante el XIX, la actividad profesional que le sigue es la de militar, 21%. Esta tendencia profesional se refuerza en el cambio de siglo gracias, a entre otras causas al cese de la profesión militar, la primera década del XX aumenta el porcentaje

de guardeses dedicados al comercio del 65% hasta el 77%, seguido de lejos por el 14 % de labradores.

Villa (2000) identifica en su investigación, para el período señalado, un total de 86 empresas mercantiles en Puerto Rico con participación guardesa, casi la mitad de ellas con sede en San Juan; 63 de ellas, fundadas o cofundadas por guardeses, en las restantes éstos figuran como trabajadores. La actividad comercial principal de este colectivo no será diferente a la de los primeros inmigrantes llegados ya en el siglo XVIII a la Isla, proveer de productos básicos, mercancías, provisiones, piensos, licores, chocolate, calzado, bisutería, quincalla, etc. a los cultivadores. La isla, centrada en la exportación masiva de sus cultivos principales como el azúcar o el café, dependía totalmente del mercado internacional para el suministro de productos básicos.

De esta dependencia exterior surgirá la principal actividad económica de nuestros vecinos en la Isla. La mayor parte de las empresas que los llegados desde A Guarda consolidarán en Puerto Rico se dedicará a la compra-venta de esos productos de primera necesidad de los que la isla carece. Para llevar a cabo tal actividad necesitan de grandes almacenes, de ahí que en muchas ocasiones pasen a ser "almacenistas". Casi el 65% de las empresas dedicadas a esta actividad comercial lo hace al por mayor, teniendo como centro de sus negocios el almacén, infraestructura que intentan situar siempre cerca de la zona portuaria. Indica Villa que algunos compaginan esta actividad al por mayor con la venta a pequeña escala, por lo

20 De la entrevista a José Benito Trigo Álvarez, 1991. Galicia y Puerto Rico en sintonía: IV Concurso de redacción de ensayos sobre Puerto Rico. (1996). Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.

21 García Arevalo, M. A. (1987). Inmigración española en Santo Domingo: Presencia gallega. Presencia de España en América. Aportación gallega I. Sada, A Coruña.

que disponen de tiendas de venta directa.

Estos pequeños-grandes comerciantes necesitan, más allá de la infraestructura ya mencionada, de varios factores importantes, en primer lugar un capital con el que poder sostener esta red empresarial, en segundo lugar, buenas relaciones comerciales con el exterior principalmente con EEUU, un buen equipo de gestión y, por último, una adecuada red de distribución y venta en la Isla. Por todo lo mencionado, el modelo empresarial más adecuado a estos guardeses fue la sociedad mercantil, sistema que permitía reunir el capital de varias personas y así aumentar la capacidad económica de la empresa.

De las 63 empresas fundadas o co-fundadas por guardeses recogidas por Villa solo 15 fueron individuales, a nombre de una sola persona, la mayoría localizadas lejos de la capital. En San Juan, aquellas que iniciaban su actividad comercial como empresas personales, solían, con el tiempo, reconvertirse a sociedades. Considera el autor que el origen de la actividad comercial guardesa en Puerto Rico debió ser en base a este modelo empresarial, una empresa privada que con el tiempo -una media de diez años- y con la expansión del comercio, se convierte en una sociedad mercantil.

De estas 63 empresas 33 son sociedades con sede en la capital, San Juan, otras 19 en lo que resta de isla, un total de 52, esto demuestra que el modelo empresarial preferido por el comerciante guardés en Puerto Rico es la sociedad personalista comandita simple o colectiva por la que siempre se responde de la marcha del

negocio frente a terceros, con todos sus bienes personales. Este modelo empresarial responde al modo de acceso que los emigrantes tienen al sistema empresarial, las “cadenas de paisanaje” o cadenas “familiares”, donde los ya asentados en el comercio ponían el negocio, y los recién llegados la industria.

Estas sociedades, las comanditarias, fueron las predilectas por tres factores fundamentales, garantizaban la persistencia y continuidad del comercio guardés en Puerto Rico, permitían invertir el capital ganado de forma segura y posibilitaban el poder retirarse, como comanditarios, dejando la gestión del negocio al empleado más cualificado. Por esta razón los emigrantes guardeses que llegaban a Puerto Rico solían hacerlo ya con trabajo, mediante las “cartas de llamada” o bien por recomendaciones. Mano de obra de confianza, sacrificada y bien dispuesta. Con el tiempo, estos empleados que habían sido solicitados se convierten en “empleadores” de otros paisanos, normalmente familiares directos, y así sucesivamente, continuando la “cadena de paisanaje”^[22].

Un proceso de movilidad ascendente que permitió a los guardeses forjar una sólida actividad comercial en Puerto Rico, guardeses que, pese a regresar una vez retirados, pasan su vida en activo frente al negocio, “una verdadera clase empresarial”. Crean potentes empresas al mar-

22 Muestra de la magnitud de estas “cadenas familiares” consultar los grupos familiares en los anexos de: Villa Álvarez, J. M. (2000). Tesis Doctoral. *Los Gallegos de Puerto Rico, 1821-1963, un proceso de formación de burguesía a ambos lados del Atlántico*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea e América.

gen de la red autóctona existente, generan nuevas infraestructuras e invierten el dinero que obtienen en nuevas iniciativas que les van surgiendo, capital que aumenta con la entrada en 1898 del caudal norteamericano.

Las casas de comercio se convierten en la pieza que articula y hace funcionar este complejo sistema de redes sociales y empresariales, reúnen dos características que les eran inseparables, por un lado el comercio objetivo -ganar dinero- y por otro la migración-estructuras familiares-, que al igual que en el comercio, se articulan y organizan piramidalmente. El propósito de todos los integrantes de estas casas comerciales es común, enriquecerse lo antes posible y ascender en la pirámide, formar parte de la alta sociedad y, si posible, ostentar alguna cuota de poder político. Es decir, la dinámica sustancial del epíteto que ocupa esta investigación, el/lo indiano, volver rico de América.

En la empresa conviven familiares y vecinos y forman verdaderos clanes mercantiles donde los mayores y más veteranos forman a los más jóvenes. Reciben instrucción comercial, formación ética, honradez, credibilidad, respeto, reputación, etc. y educación formal y cultural, esto es, saber estar. En la cima de la estructura piramidal que configura la empresa se sitúa el jefe, familiar y comercial, en los escalafones intermedios, gestores y comerciantes que habían ascendido con el tiempo y esfuerzo y, en la base, la piedra angular de la etapa de formación de estos comerciantes, los dependientes.



Fig 19. Retrato de Camilo Carrero Lorenzo

El primer paso a dar dentro de esta estructura piramidal es, tras recibir los poderes oportunos, conseguir el cargo de Apoderado General de la empresa, de ahí pasar a Socio Gestor -encargado de dirigir la sociedad durante diez o quince años- y, tras garantizar la continuidad de la Sociedad con la incorporación y formación de nuevos empleados de confianza, retirarse, alcanzando la categoría de Socio Comanditario o Socio Capitalista. Verdaderos mecanismos de sucesión vertical, que se renuevan generacionalmente.

Es importante señalar que más de la mitad de aquellos gallegos que allí emigraron como dependientes no llegaron a ser comerciantes, o bien no habían soportado el esfuerzo y sacrificio necesario para ascender, o bien no habían

juntado el dinero necesario. Aquellos que quedaron a medio camino, artesanos, industriales, empleados, agricultores, formaron la clase media puertorriqueña y, aún sin llegar al éxito que de inicio pretendían, vivieron holgadamente, no llegando a sentirse nunca parte de la “masa trabajadora”.

El papel de estos emigrantes -indianos- puertorriqueños a su regreso a Galicia no será tan importante como lo fue en la Isla, aunque contribuyen, a su vuelta, a la formación de dos élites, una gallego-española y otra indiana, proceso que empieza a partir de 1860, con el retorno de los primeros indianos. En Galicia representaron todo un fenómeno socio-económico, cultural y político, marchaban siendo gallegos del Reino de España y volvían siendo españoles de Galicia.

A su regreso los miembros de esta élite indiana solían vincularse, vía matrimonial, a la élite burguesa gallega de la época, una burguesía gallego-española, castellano parlante de nacimiento. Una burguesía indiana, procedente de la pequeña y mediana burguesía isleña, “ricos que no millonarios”, y que disponen de capital a ambos lados del Atlántico. En Puerto Rico inversiones inmobiliarias, comanditas, préstamos y acciones en banca son las más habituales; en Galicia y España, también propiedades inmobiliarias, Valores de la Nación Española, y a veces, inversiones industriales y comerciales, también algún préstamo hipotecario del que reciben rentas.

1.2.5 El Contexto

Ambiente Arquitectónico

Se analizará ahora el ambiente arquitectónico que topa el indiano a su regreso, aquel en el que debe integrarse y en el que pretende insertar la seña de su nueva identidad, su arquitectura, mediante el acercamiento al panorama arquitectónico gallego en los años del cambio de siglo. Años que se caracterizan por la convivencia de estilos ligados a la práctica decimonónica, carentes de quiebras formales, donde la mentalidad preponderante, ecléctica e historicista, se mantiene vigente hasta las primeras décadas del XX; estos estilos dominantes conviven y se solapan con otros, y así modernismos, eclecticismos varios, regionalismos e historicismos componen un paisaje arquitectónico de lo más heterogéneo en Galicia, un hibridismo que se mantiene hasta la década de los años 30, cuando irrumpe con fuerza en Galicia, el racionalismo heterodoxo, fuera ya del marco cronológico establecido.

Nada mejor, para aproximarse al contexto arquitectónico gallego del cambio de siglo, que las reflexiones apuntadas por Faustino Domínguez en 1855, con motivo de la Exposición Internacional de París:

¿Cuál es hoy el tipo de Arquitectura? ¿Qué estilo marcará en la historia la huella de nuestra época tan fecunda en descubrimientos maravillosos? Difícil es resolver esta cuestión, ora se atiende a los trabajos de Arquitectura que la Exposición Uni-

versal contiene, o bien se consideren los edificios que en todas las naciones se construyen. El siglo XIX es el prólogo de un inmenso drama en que la humanidad entera es la protagonista, y cuyo desenlace, escrito en el porvenir por la mano de Dios, no es dado a alcanzar a la limitada inteligencia del hombre. Hay en la sociedad moderna una ansiedad profunda y una inquietud constante, se siente vagamente un deseo y una necesidad de llegar a un nuevo orden, lo mismo en las cosas que en las ideas: este estado de suyo violento, no deja tiempo para las grandes creaciones de la Arquitectura, y sólo así puede explicarse la falta de un nuevo estilo para caracterizar la época"

(Sánchez, 1997, p. 233)

Para entender el complejo ambiente arquitectónico de la época habrá que retroceder a la Galicia de la primera mitad del XIX, un territorio caracterizado por disponer de una gran población dispersa, con ciudades pequeñas y con escaso desarrollo económico. Una región aún dominada por la estructura económica agraria del Antiguo Régimen con el sistema foral, basado en la propiedad de la tierra, que al igual que en el resto de España, no se consolidará hasta la llegada del Régimen Político Liberal, en torno a 1840 (Barreiro , 1981).

Y ante esta situación de falta de recursos, económicos, industriales y laborales, la creciente población gallega se ve en la obligación de marchar, y así se produce el masivo proceso de emigración gallego del que ya se ha hablado. El capital, que estaba en manos de la Iglesia, la Hidalguía y la Nobleza, no genera dinámicas que permitan el desarrollo industrial, y así la burguesía que durante estos años domina

Galicia es foránea, catalanes, vascos o riojanos principalmente dedicados a los curtidos, la industria naval y las conserveras.

La renovación urbana en Galicia, al igual que la del resto de España, aunque desfasada en el tiempo, y en el caso gallego, también en la escala, seguirá las mismas directrices que el resto de Europa. El último tercio del XIX será el más fructífero para Galicia, gracias, en parte, al desarrollo de las vías de comunicación (carreteras, líneas férreas y puertos), que comunicaban las principales ciudades gallegas entre sí, y con el resto de España, este será uno de los factores que más contribuya al desarrollo de la ciudad gallega, que durante esta primera mitad del XIX, irá, poco a poco, cambiando su fisionomía.

Entre 1840 y 1868 -coincidiendo con el fin del reinado de Isabel II- empiezan a derribarse las murallas de nuestras ciudades, proceso que se dilatará hasta los primeros años del XX y que favorecerá el crecimiento urbano, ordenado y/o espontáneo, más allá de los rígidos límites de la ciudad amurallada. Esta expansión favorecerá, por un lado, la renovación y adecuación de un parque habitacional deficiente y obsoleto, como, por otro, el desarrollo de nuevos espacios residenciales, adecuados a la nueva burguesía (Barreiro, 1981).

Vigo será la única ciudad gallega que cuente, ya en el primer tercio del XIX, no con uno, sino con varios proyectos de ampliación extramuros, proyectos que nunca fueron materializados pero que dejan constancia de los anhelos de progreso de las urbes gallegas. Progreso

que se vio constreñido por la gran crisis que asoló la región gallega durante la primera mitad del siglo XIX. (Barreiro, 1981)

El estilo clásico y el primer eclecticismo dominan el panorama arquitectónico residencial del último tercio del siglo XIX en Galicia. Se va abandonando la austeridad propia del neoclasicismo para adquirir mayor libertad ornamental. Entra en escena el arco escarzano y el de medio punto, que junto a un léxico clasicista supuso, la aparición, en Vigo, de la arquitectura culta, un primer eclecticismo clasicista, que tendrá continuidad incorporando motivos ornamentales del Segundo Imperio Francés tomados de los álbumes de Daly (Filgueira, 2014).

Los principales autores de este eclecticismo clasicista en Galicia, en el ámbito residencial, serán Domingo Sesmero, Jenaro de la Fuente y Pacewicz, estos últimos con mayor voluntad e intensidad ornamental a partir de la década de los 80, aproximándose al eclecticismo pleno que dominará el panorama arquitectónico gallego a principios del XX.

Las fachadas adquieren el valor principal de la obra, destacando el relieve de la decoración y el tratamiento de los paramentos. Es habitual que en sus obras aparezca, en esquina, un cuerpo cupulado, propio de la producción ecléctica internacional de finales de siglo. La decoración de ménsulas y sobredinteles, galerías, balcones y miradores, así como el empleo de los nuevos materiales, hierro y vidrio, y la innovación en el uso de la tradicional piedra serán indicadores clave en estos años de transición.

Prestando atención a la ciudad de Vigo, urbe más próxima al espacio de estudio, ciudad de la que partieron y a la que llegaron nuestros promotores indianos, destaca que su gran explosión industrial y consecuentemente urbana se desarrolla a partir de 1880 debido a la Industria conservera y al desarrollo de la Cámara de Comercio, Industria y Navegación, gracias a contar Vigo con un "Puerto de Interés General", declarado en 1838. A estos factores se unirá la llegada del ferrocarril (Souto, 1990).

Al no ser Vigo capital de provincia los edificios públicos son escasos por lo que la gran innovación y desarrollo arquitectónico proviene de la mano privada, la burguesía que por aquel entonces reside en Vigo está mayormente vinculada al mar e invierte en la promoción inmobiliaria, tanto en edificios de viviendas como en residencias familiares. Florece esta promoción privada en la década de los 60 y 70, alcanzando mayor intensidad los años 80 y 90. Los años posteriores, primer tercio del XX, las viviendas urbanas y suburbanas alcanzan un esplendor arquitectónico que no pasa desapercibido:

Las calles de la parte oriental de la ciudad, que son las más modernas, están formadas por casas sólidas y elegantemente construidas con sillería de granito blanco. Maravilla, en verdad, no solo el número de edificaciones que se levantan, sino la belleza de muchos edificios particulares que atraerían indudablemente la atención del viajero aun figurando en las más opulentas capitales de primer orden". (Extraído de *Guía de Galicia*, 1884, reproducido en Lebreiro, 2000, p. 54)

El despegue empresarial de la burguesía adinerada de las ciudades gallegas, en especial la de Vigo gracias a su industria conservera, permite que los nuevos ensanches se llenen de promociones residenciales cuyo único objetivo es el protagonismo. Aparece entonces, entre estos edificios residenciales urbanos, entre medianeras, el proyecto del "palacete exento", evolución y derivación de la villa suburbana de la burguesía francesa de la segunda mitad de siglo. Proyectos que generalizan el remate abalaustrado de tipo italianizante, tan característico de la obra de Sesmero. A través de A Coruña, durante los últimos años de siglo, se introduce, poco a poco, la también afrancesada cubierta amansardada, que permite el aprovechamiento del bajocubierta. Así, la arquitectura residencial gallega, durante la Restauración, es una arquitectura de clara influencia francesa del Segundo Imperio, dominada por los "repertorios de modelos" que desde allí llegan, destacando los editados por César Daly.

En los primeros años del XX el pleno eclecticismo incorpora los primeros motivos modernistas, conviviendo eclecticismos y modernismos durante los años posteriores. La lenta evolución estilística que siempre ha caracterizado la Arquitectura gallega sufre, en estas primeras décadas del XX, una aceleración marcada por constantes cambios formales^[23]. En los primeros años del siglo XX el panorama arquitectónico gallego se caracteriza por la persistencia de aquel eclecticismo cosmopolita, cargado de recursos formales del Segundo Imperio, una arquitectura propia de una burguesía inquieta, que pretende los privilegios que antes le eran exclusivos a la aristocracia. Tendencia esta ecléctica, que procede principalmente de Francia, del París que las clases acomodadas conocen en sus viajes de negocios, o de aquel otro que descubren por medio de las revistas y las publicaciones especializadas que inundan estos círculos sociales del cambio de siglo.

De este modo, mediante la persistencia de ese eclecticismo parisino en el que el burgués reconoce la elegancia que busca para sus viviendas, se frena la renovación arquitectónica que propone el modernismo en Galicia. El eclecticismo se consolida, y madura como estilo, es demandado y controla la nueva escena arquitectónica. Un estilo que atiende a cuestiones ornamentales más que funcionales, de envoltorio más que de contenido, caracterizado por las simetrías, por las proporcionadas composiciones de sus elementos arquitectónicos, por la disposición de sus balcones, miradores y



Fig 20. Palacete de Mendoza en la Avenida de Santa María, Pontevedra.

23 Soraluze Blond, J. (2002). 'Introducción'. En AAW, Artistas galegos. Arquitectos. *Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*. Vigo: Nova Galicia Edicións, S.L.

torres y por la elegancia en el uso del hierro fundido de producción gallega^[24].

Así el eclecticismo que Daly propone en sus repertorios de modelos supera la simple recopilación de patrones del pasado, dando muestra del carácter innovador que siempre caracterizó a éste teórico del eclecticismo.

Otro de los estilos que convive con estas manifestaciones estilísticas durante el cambio de siglo es el modernismo^[25], tardío e inmaduro, que no pretende rupturas ni cambios bruscos con lo preexistente, que coexiste con los eclecticismos que lo sienten como una voluntad de renovación, un componente, más que una tendencia. Una corriente que dota de mayor libertad al proyecto ecléctico, y que se adapta a las formas constructivas locales, lo que dota de una singular expresividad al resultado final.

Freixa (2000) considera que esta adaptación del modernismo gallego a los sistemas constructivos locales, la dota de originalidad y personalidad. Fue una corriente minoritaria, que nunca relegó al eclecticismo como estilo dominante, y al igual que la mayoría de los eclecticismos e historicismos coetáneos, entró en Galicia de la mano de los álbumes, catálogos

y publicaciones especializadas. Fue la opción estilística que una minoría burguesa e indiana eligió como opción cosmopolita de distinción para su arquitectura. Fue una opción estilística predominantemente ornamental, de gran atractivo visual. La composición de sus elementos exteriores dota a las fachadas de gran vitalidad y en el interior, escaleras, vidrieras, forja o madera, potencian y dinamizan los espacios.

Será el modernismo vienés el que goce de una mayor aceptación en Galicia una vez que sus motivos geométricos se adaptan mejor que el francés o belga a nuestra pétreo tradición local. La piedra, en particular el granito, será también la responsable de la mayor adaptación del modernismo en el norte que en el sur gallego (más arraigado a la cantería). Ciudades como A Coruña consiguen fácilmente adaptar sus características arquitectónicas locales al nuevo estilo, caso de la galería, mientras que en el sur la piedra exige mayor desempeño (Iglesias, 2010).

Un modernismo, el gallego, que adapta la ornamentación que le caracteriza a los esquemas tradicionales del eclecticismo afrancesado que le preceden. Fue un modernismo condescendiente que incluso en su etapa más madura no llega a alcanzar la "expresión de lo propio" que caracterizó, por ejemplo, al catalán. Un modernismo que no coincide en el tiempo con la eclosión del movimiento cultural por la recuperación de la identidad regional. Un modernismo asociado, en Galicia, a la moda, a lo cosmopolita, a la vanguardia, un estilo, que al igual que el eclecticismo, mani-

24 Destacan en Vigo las de Fernández Lema y Sanjurjo Badía; en A Coruña la de Wonemburger y en Ourense la de Malingre.

25 El modernismo en Galicia presenta unos rasgos singulares en base al diálogo que mantiene con preexistencias de fuerte arraigo como la galería y la cantería. Véase: Freixa, M. (2000). 'Entre el cosmopolitismo y la vuelta a lo autóctono, la arquitectura modernista en Galicia y Cataluña'.

. En Carballo-Calero, *Arte y ciudad en Galicia, Siglo XX*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.

fiesta una clara voluntad universal, alejada de cualquier manifestación o exaltación nacionalista. Esta tendencia cosmopolita se mantiene constante a través de los diferentes estilos que se solapan en el cambio de siglo hasta que el galleguismo invade el panorama cultural, entonces la tendencia se invierte, se rechazan los estilos internacionales en busca de una expresión propia, el regionalismo. Se adquiere como característica de lo propio la expresión en piedra (Santiago de Compostela), tradición vernácula utilizada para la exaltación de la identidad gallega.

Esta primera arquitectura moderna llega de la mano de unos pocos arquitectos que empiezan su carrera profesional a finales de los años veinte, procedentes de Madrid y Barcelona. El cambio y la adaptación a los nuevos materiales modernos, y técnicas que propone el modernismo, es absorbido, entre otras cosas, por la economía y la funcionalidad que ofrecen, y llegan a sustituir "aspectos constructivos de fuerte arraigo", como la doble envolvente en la galería y la piedra como material estructural y de revestimiento^[26].

La casa unifamiliar burguesa de los primeros años del nuevo siglo se convierte en el medio y el escenario donde se producen y manifiestan todas las novedades espaciales y arquitectónicas de forma más evidente, una vez que es la burguesía la que reúne tanto los medios económicos, como el interés cultural y el afán de progreso que estas innovaciones requie-

ren. Se concibe la vivienda como el espacio onírico del futuro habitar (Iglesias, 2010), caracterizado por el confort y la representación social, elemento de relación entre construcción y cultura, depósito y condicionante de comportamientos humanos, una pequeña parte de la cultura, la arquitectura doméstica.

Cuando aún el eclecticismo domina de forma unánime en Galicia, se producen las primeras manifestaciones regionalistas, simbólicas y de carácter ambiental. Una de estas pioneras fue la propuesta realizada para el proyecto del Ayuntamiento de A Coruña, en la Plaza de María Pita (terminado en 1917), al disponer en la fachada principal cuatro estatuas femeninas, que simbolizarían las cuatro provincias gallegas, una valorización regional que Iglesias (2010) señala como "regionalismo ambiental".

No fue Galicia una región fiel a un único estilo, y así, aun en la etapa madura del regionalismo, aparecen expresiones eclécticas capaces de adaptarse al nuevo escenario arquitectónico. No se dio en nuestra comunidad una situación social, cultural o económica tal que demandase cortes formales drásticos, actitudes unilaterales, la coexistencia estilística se convirtió así en una de las características particulares del panorama arquitectónico gallego.

El racionalismo fue una de las corrientes más incidentes en nuestro territorio, un estilo mayormente urbano, adoptado por promotores y propietarios a fin de rentabilizar (economizar) sus promociones plurifamiliares, dejando, a la vivienda unifamiliar, seguir de la mano del regionalismo.

26 Solo Vigo se mantendrá fiel a su tradición pétreo en el revestimiento de los edificios durante los treinta.

Varios son los motivos que justifican la continuidad de las fórmulas tradicionales en Galicia, el más destacable es el atraso tecnológico, provocado por el bajo grado de industrialización, seguido del económico, ambos factores favorecen la persistencia de una cultura conservadora y tradicional. El Regionalismo es más que válido para una sociedad como la gallega, ya que se ajusta a su realidad social, económica, cultural y política.

Y será en esta atmósfera, de constante cambio y permanencia, donde el indiano, recién retornado, establezca su impronta, la huella de su particular historia.



PARTE I. ORIGEN



CAPÍTULO 3

REFERENTES Y CONDICIONANTES

I.3.1 Arquitectura doméstica

I.3.2 La Villa. Concepto e historiografía

I.3.3 La Arquitectura libre inglesa, el *cottage*.

I.3.4 Lo Pintoresco

I.3.5 El gusto por lo ecléctico

I.3.6 Lo "autóctono" y lo "foráneo"

I.3.1 Arquitectura doméstica y residencial

Habitar es una necesidad urgente y eterna. El arquitecto es su casa. La casa es el arquitecto [...]. La casa no es ni una máquina ni una obra de arte. La casa es un organismo vivo, no es únicamente un arreglo de material muerto; vive como un todo y en sus detalles^[1].

Considera Vitrubio que en la casa, como hecho fundamental, se encuentra el origen de la arquitectura, el hecho arquitectónico primordial, la casa es el primer lugar del habitar, un espacio sujeto a condiciones artificiales determinadas por la arquitectura. Desde la primigenia necesidad del morar, del estar en la tierra, que tan bien afirmo Heidegger en 1978, "se presta la arquitectura al servicio de los valores sociales" (citado por Suárez, 2002, p. 97). Le Corbusier coincide también en señalar la casa como el germen de la arquitectura, el espacio mínimo, la unidad esencial a cualquier conjunto que pretenda el cobijo, el cromosoma a partir del cual se genera la cadena genética, la vivienda, el barrio y la ciudad.

Los arquitectos modernos entienden la casa como el ente que conjuga las necesidades fundamentales del habitar, es decir, la independencia, la relación con la naturaleza, el confort y la higiene, el morar, la esencia primordial de la casa, a la que se irán sumando, en el tiempo, otras sociales y culturales.

Otro carácter esencial de la arquitectura es la materialidad, el objeto físico, en tanto que es, la arquitectura, "cosa construida", ligada a características físicas, materiales, dimensionales y volumétricas, una realidad tangible, la arquitectura es espacio y es lugar.

La vivienda se ha entendido siempre como el elemento protector del mundo exterior, un abrigo que representa nuestra identidad, nuestra cultura y nuestra época, revela deseos, reglas, ordenaciones territoriales, técnicas, sociales, etc. y tiempo, un espacio de experiencias emocionales^[2].

Es la Arquitectura un proceso constructivo artificioso, asociado desde siempre a la habitación, tipología que ocupa el primer y más amplio dominio de la actividad arquitectónica. En un primer momento se entiende este quehacer de la arquitectura como una práctica asociada a la resolución de una serie de necesidades, dissociada de cualquier vínculo artístico. Solo con posterioridad, gracias a la intervención de una serie de personajes, apasionados de la arquitectura y de la vivienda, se entendió que este "quehacer" más sistemático de la arquitectura, el de la habitación, podría pensarse y ejecutarse como cualquier otro de los quehaceres que la ciencia entendía como dignos, cultos y/o artísticos.

Y, al igual que aquel segundo grupo de construcciones gloriosas que ocupan su actividad, templos, iglesias, monumentos, edificios públicos, etc., podía ser pretendido, de antema-

1 Kiesler, F (1947) 'Manifeste du Corréalisme' en *l'Architecture d'Aujourd'hui*, 2nd special edition, junio 1949, citado por Pereira (2013). p. 102.

2 Sobre esta relación consultar: Giedion (1982).

no, para la vivienda, el arte, un arte intencionado a cumplir con la necesidad de la habitación (Rodríguez, 1988).

La Historia de la Arquitectura da muestra de la calidad que muchas de las civilizaciones que nos precedieron supieron encontrar para sus viviendas, calidad que no solo se limitó a la habitación, como tipología independiente, sino que se extendió, constituyendo ciudades. Historia que también recoge los estudios de singulares autores que dedicaron gran parte de su vida, y de su obra, a analizar esta tipología, la vivienda.

Uno de los arquitectos precursores y más influyentes en el arte del habitar fue Andrea Palladio (1508-1580), contemporáneo de grandes artistas del Renacimiento, como Miguel Ángel o Rafael. Muchos autores opinan que democratizó la arquitectura, al defender y reclamar la preeminencia de la vivienda, de la arquitectura doméstica. Refutó las teorías que asociaban la belleza, a los materiales costosos, y el arte a las grandes manifestaciones arquitectónicas, y combinó como nadie antes las fórmulas compositivas de la belleza y la funcionalidad.

Conocedor profundo de la arquitectura del mundo clásico tuvo la capacidad, don y valor, de enriquecer el lenguaje vernáculo doméstico, con un discurso clasicista propio de arquitecturas nobles y cultas. La aportación de Palladio a la arquitectura doméstica no es directa, es intencional, premonitora y precursora, guía para otros virtuosos de la vivienda.

Fiel precursor de la villa como tipología de vivienda en el campo consiguió hacer de ella una arquitectura universal, una moda, una costumbre culta, extendida desde Italia a las más variadas geografías, desde el norte de Europa a América Latina. No resulta complicado pues encontrar a principios del XVIII, en todo el mundo, arquitecturas que respondan a los esquemas propuestos por el arquitecto Italiano, exceptuando Inglaterra, país que por entorno, paisaje, clima y tradición, rechaza la formalidad, dogmática y sobria, de esta prestigiosa arquitectura Italiana, recusando todo tipo de reglamentación, sea filosófica, política o, incluso, artística.

Será Inglaterra pionera en vincular la arquitectura residencial al entorno, al lugar para el que

Fig 21. Villa Godi, Andrea Palladio. *Dell'Architettura de Quattro Libri*.



es proyectada, engendrando un conjunto de obras singulares, residencias de categoría, en base a un "añejo" sistema conceptual, un vetusto sistema de valores arquitectónicos y sociales.

Esta revolución conceptual en torno a la arquitectura doméstica llega de la mano del arquitecto Jonh Wood Jr. (1728-1781) y su célebre pensamiento, reflejado en su obra *A Series of Plans for Cottages or Habitations of the Labourer, Either in Husbandry or the Mechanic Arts, Adapted As Well to Towns As to the Country* (1781) Inglaterra.

[...] ningún arquitecto habrá pensado hasta ahora que fuese útil ofrecer al público plantas bien cons-truidas de cottages; considerando la relación de escala existente entre la planta de la más simple cabaña y la del más soberbio palacio, puesto que el palacio no es ni más ni menos que un cottage perfeccionado, y la planta de este último es la base de la planta del primero, decidí concentrar mi atención sobre la planta de cottages, tema que me parecía de entre los más importantes para el público.

(Wood, 1781, Introducción)

Coetáneamente muchos otros autores colaboran en la difusión de modelos y principios que designan y caracterizan una determinada arquitectura doméstica, algunos como Langley o Morris ofrecen modelos elementalmente clásicos y proporcionados junto a otros de base gótica, y otros como H. Walpole, apoyándose en razones estéticas, históricas e incluso sentimentales, se proponen ensalzar el panorama tradicional insular, lo vernáculo, lo azaro-

samente irregular, las manifestaciones que se desarrollan en la campiña lejos de cualquier afán o forma pretenciosa y clásica.

Es decir, existen dos posturas enfrentadas, la tradición regular y culta, la norma clásica, contra la irregularidad, la naturaleza y la "libertad", una libertad que en esta época se asocia a lo irregular y a lo espontáneo, una libertad que adopta como imagen e icono el jardín Pintoresco. Un Pintoresco que en primera instancia se asocia a lo *gardenesque*³ para después asumirse como "estilo arquitectónico", estilo que será la máxima expresión de libertad arquitectónica que ofrezca el siglo de las luces. Un estilo que se formula en base a un principio fundamental, la "normatividad" anticlásica, primero prerrománica, y en su mayor apogeo, exageradamente plurihistoricista y vernáculo. Una arquitectura de estilo práctico, y rentable, económica y social, de concepción insular inglesa.

Es Inglaterra la primera de las naciones en fomentar la vida en el campo como un acontecimiento, un suceso cultural y social. Así la arquitectura palladiana inglesa, como la arquitectura pintoresca inglesa, se formula en base a patrones campesinos, casas residenciales que representan modos de vida alternativos a la vida urbana. La vida en el campo pasó a ser al tiempo necesidad y placer, necesidad

3 *Gardenesque*: término acuñado por Jonh Loudon en contrapartida al *picturesque*. Centra su atención en el elemento vegetal, tanto científica como compositivamente; aboga por un eclecticismo capaz de combinar estilos dispares, en función del discurso simbólico de cada paisaje proyectado; desarrolla sistemáticamente el tratamiento del relieve del terreno (Serrano, 2006).

de escapar al ajetreo urbano y placer en cuanto a salud mental y corporal. Así se sitúa la campiña inglesa como base de una serie de experiencias arquitectónicas preconizadas ya por Wood derivadas de la revolución Cultural Ilustrada y de la revolución Agrícola que confluyen en el tiempo, manifestaciones que van desde un palacio a una casa de campo.

Será en esta arquitectura palaciega inglesa donde grandes autores como Price, Knight, Payne o Nash, entre otros, expresen los rasgos más característicos de lo Pintoresco: integración en el paisaje, orografía y topografía, lectura por agregación de volúmenes, interpretación orgánica de la evolución del edificio; adaptabilidad de las partes a la envolvente topográfica; silueta accidentada; asimetría y armonía; ausencia de elementos ornamentales ajenos a la tradición local y vernácula; dinamismo.

Hasta el siglo XVIII, la historia de la arquitectura doméstica no había establecido ninguna relación con la arquitectura de las clases medias y/o bajas, el discurso histórico se había determinado en función de las tipologías y estilos que las clases dominantes imponían, solo la antropología se había interesado por este amplio dominio de la arquitectura, la vivienda de las clases medias y bajas, principalmente en su vertiente rural.

La vivienda unifamiliar, exenta, rodeada de jardín, carente de matices u origen clásico, resultará fundamental para el análisis de la historia de la vivienda humana, telón de fondo de toda la arquitectura doméstica del s. XX.

Surge como vivienda tipo de los pequeños terratenientes, cuando las condiciones económicas de Inglaterra, permiten que brote una nueva clase social a finales de la Edad Media, clase social que se sitúa entre el campesino y el señor feudal, equivalente a los artesanos cualificados de la ciudad, una clase media pudiente (Hitchcock, 1981).

Esta tipología doméstica se ve fuertemente influenciada por el desarrollo de las colonias británicas en América del XVII, colonias que asumen esta tipología habitacional como preferencial y casi exclusiva. La primera gran influencia que se advierte en esta tipología arquitectónica es el gusto Pintoresco, un Pintoresco totalmente ecléctico⁴. Fomenta el uso indiscriminado de estilos como lícito y digno de elogio.

Otra de las grandes influencias del Pintoresco es la "proporción" y la "escala", privilegia y otorga prestigio a la vivienda modesta exenta, al *cottage*, que pasa de ser el habitáculo habitacional de peones y granjeros, a convertirse en la vivienda de la clase media o el retiro vacacional de las clases altas. Así, el estatus privilegiado del que hasta ese momento había disfrutado la villa italiana se ve menguado, de forma que ahora la residencia ideal no se entiende como la gran mansión dentro de una gran propiedad, sino como una casa de tamaño medio, en las afueras.

4 Comparte Hitchcock la opinión defendida por Hussey sobre lo Pintoresco, ambos consideran que, al igual que lo sublime, lo Pintoresco, no puede ser considerado un estilo, sino un punto de vista, punto de vista que con el tiempo determinará contundentemente la arquitectura.

El organigrama jerárquico en cuanto a tipologías arquitectónicas para edificios residenciales, aquel dictado por la teoría de la arquitectura durante años, se altera sustancialmente. Los edificios que hasta entonces habían complementado y ornamentado los jardines de grandes mansiones pasan a ser los modelos establecidos como idóneos para la nueva arquitectura residencial. Edificios de tamaño medio, de estilo rústico e informal, son demandados como segundas residencias en el campo por las clases más pudientes.

El debate, que ocupa las décadas del cambio de siglo, sobre la arquitectura doméstica, involucra a un importante número de arquitectos y genera una gran cantidad de obras. La consciencia que se alcanza sobre la trascendencia histórica de la vivienda humana centra el pensamiento arquitectónico del momento. Ya no se entiende como la simple respuesta a una necesidad, se atiende al valor cultural que manifiesta.

La teoría de la arquitectura entiende ahora la vivienda como elemento digno de catalogación, reflejo de costumbres, usos, materiales, técnicas, etc. Engels (1820-1895) establece, en su teoría del Materialismo dialéctico, la interrelación que existe entre el método y el objeto, determina que, para comprender un hecho, es preciso tener conocimiento de todas las circunstancias que lo hacen posible, su génesis y su devenir.



Fig. 22. "Villa Suburbana", diseño de Daly, C. (1870) V.II Pl.1

I.3.2. La villa

Es, sin duda, la villa la tipología arquitectónica residencial por excelencia, ya en el Diccionario de la Real Academia, en 1899, se definía el término como casa de recreo situada aisladamente en el campo. Es en estas últimas décadas de la centuria decimonónica cuando adquiere este carácter puramente solaz (Sánchez, 2007).

Siendo la villa la tipología residencial que ocupa esta investigación, es importante, en este primer capítulo de la tesis, atender a la evolución semántica y tipológica del término, hasta situarse en esta elegante arquitectura suburbana que tan bien define y caracteriza Daly (1870).

Dada la ambigüedad que desde la antigüedad se verifica en el uso del término merece la pena hacer una pequeña revisión historiográfica del concepto. En un primer momento parece existir la diferenciación entre “villa rústica”, para señalar el edificio agrícola, y “villa urbana”, residencia, habitual o temporal, de un propietario.

Palladio diferencia entre “casa di villa”, residencia principal de la familia, y “villa” como el conjunto de la propiedad, incluidos anexos y tierras. La define Loudon como una residencia campestre rodeada de jardines y Ackerman, atendiendo a un uso más contemporáneo del término, la identifica con la residencia principal que, en el campo, se construye para uso y disfrute de su propietario.

La casa de recreo, la “vila” o la “villa”, fue en todo tiempo, y con pocas excepciones históricas, un género arquitectónico tan corriente, tan típico y variado, que bien puede decirse de ella que su historia equivaldría a una historia de la arquitectura civil (Falgás, 1927). La villa es, y siempre ha sido, salvando matices, una residencia familiar en el campo, rodeada de naturaleza y compuesta normalmente por un conjunto de edificaciones, una principal que es la residencia del propietario y otras secundarias, dispersas, destinadas a diversos usos (agricultura, jardinería, vivienda para el servicio, ornamentación, etc.). Es un edificio pensado y diseñado para el disfrute y el descanso.

Existe constancia de esta tipología arquitectónica desde los tiempos de Horacio, Plinio el joven y Marcial en la antigua Roma, Grecia

Egipto, etc., y ha permanecido prácticamente invariable hasta la actualidad. La estática de su programa atiende, según Ackerman (1997), a la esencia que la define, responde a necesidades psicológicas e ideológicas, por lo que escapa a las evoluciones sociales y culturales que podrían modificar su programa. Es atemporal, premeditadamente moderna e innovadora, “una fantasía impermeable a la realidad” (p. 7).

La villa existe en la medida en la que existe la ciudad, es inherente a ella, ideológica y económicamente. De su opresión justifica su existencia y de sus excedentes obtiene su sustento. Existe y subsiste, o bien del capital que directamente se obtiene de la ciudad, mediante la industria o comercio, o bien, cuando agrícola, de la demanda que desde la ciudad, llega de sus bienes producidos.

Falgás (1927, Introducción) afirma que esta tipología arquitectónica es fiel reflejo de los talentos de la “arquitectura ciudadana” de cada época, caracteres que en las villas, o casas de recreo, se combinan de forma más “graciosa” que en la arquitectura urbana, de una forma *sui generis* definida por el paisaje que las rodea, más que por el carácter “pasajeramente campesino” que suelen presentar.

Downing (1842) por su parte considera que, lo que en Estados Unidos entienden por villa, es:

[...] la casa de campo de una persona con capacidad o dinero suficiente como para construirla y conservarla con cierto gusto y elegancia. Una vez definida la casa de campo (cottage) como una vivienda tan pequeña que las tareas domésticas

deben ser realizadas por la familia, o con la ayuda de no más de uno o dos criados. Añadiremos que una villa es una casa de campo con muchas habitaciones, que requiere el trabajo de al menos tres criados. (p. 257)

A diferencia de la casa urbana, donde el paisaje apenas influye ni representa nada, en la villa el paisaje es el elemento ordenador y preponderante, el jardín que las rodea y que sirve de elemento articulador entre la arquitectura y el entorno, subordina el edificio a la vegetación y al relieve, el paisaje ordena, dirige y posterga la arquitectura de la casa de campo. Esta atracción por la naturaleza se manifiesta desde la misma implantación de la villa, hasta en su forma, y desde el conjunto, al detalle. Simboliza la dialéctica que se pretende establecer entre naturaleza y cultura, entre natural y artificial.

La villa se transforma en la máxima expresión de poder, privilegio, clase, condición y dominio. Respuesta a tal pretensión, las primeras villas renacentistas adoptan la forma de villa-Castillo, recintos amurallados, almenas, fosos, puentes y torres, así como las villas de los más opulentos del XIX, que adquieren aspiraciones aristocráticas e incluso regias.

Más que responder a los cánones de una condición social, se configuran como mito o fantasía, mediante la cual poderosos comerciantes e industriales urbanitas extienden su poder y dominio al campo, resultando ser, la villa, un paradigma arquitectónico y filosófico.

La literatura, como almacén de mitos ideológicos que siempre fue, ilustra la villa tanto en

prosa como en poesía. Durante el periodo que transcurre entre el fin de la República hasta principios del Imperio autores como Catón y Varrón describen las primeras proto-villas en sus tratados sobre agricultura, así como Virgilio, Horacio o Vitrubio lo habían hecho en sus tratados que se difunden masivamente durante el siglo XV, Poliziano y Bembo en la Inglaterra del siglo XVIII, y del mismo modo Shaftesbury, James Thompson, Pope o Jane Austen en sus novelas. Entre finales del XVIII y mediados del XIX se gesta, en Inglaterra, una nueva industria literaria de importante relevancia, los libros sobre villas. En el siglo XIX autores como Henry James o Edith Warton, y publicaciones como *The Horticulturist*, *Sunset Magazine*, *House and Garden* o *House Beautiful*, instruyen sobre cómo debe desarrollarse esta tipología (Ackerman, 1997).

El arte pictórico no es menos, y ya las villas Pompeyanas o las de la *Campania*, muestran grandes pinturas de villas y jardines idílicos a modo de ornamentación. En el siglo XVII destaca la pintura paisajista, donde la arquitectura pintoresca, junto con el jardín informal inglés, cobran protagonismo. Durante el siglo XVIII, nace un nuevo género pictórico en Inglaterra que se caracteriza por retratar la casa de campo, preferentemente la casa de campo aristócrata, pero dando muestra ya de la idealización que la burguesía muestra por la vida del campo.

Destacan a mediados del XVIII los primeros diseñadores de villas románticas que se inspiran en las fantasías arquitectónicas de la campiña romana que Claudio de Lorena había pintado.

El impresionismo tampoco escapa a la tendencia de la villa y Monet, a mediados del XIX, plasma en pintura la ambición de la modesta villa del momento.

Literatura y pintura expresan abiertamente el germen de lo que la villa, conceptualmente, quiere exponer, la contraposición entre campo y ciudad, lo rural y lo urbano, asociando ambas, lo urbano al vicio, al exceso y a lo insano y lo rural a la armonía, la tranquilidad, la salud y la alegría. Purificación y corrupción.

Ackerman (1997) la considera un “satélite” de la ciudad, una vez que no es una entidad autónoma y totalmente dependiente de sus biorritmos, y en base a esta relación, diferencia dos tipos de villas: las que se construyen en base a los excedentes económicos procedentes del comercio o de la industria urbana, *per semplice diletto* que dice Alberti, y las que, cuando de origen puramente agrario, dependen de la demanda que la ciudad pueda ofrecer a sus productos. Así el mayor desenvolvimiento de la villa siempre se corresponde a momentos de gran expansión metropolitana (antigua Roma, Inglaterra en los siglos XVIII y XIX u Occidente en el XX) y su declive coincide con el declive urbano.

El mayor cambio en la historia de esta tipología arquitectónica se produce cuando, a mediados del siglo XIX se “democratiza”, cuando se vuelve accesible a la creciente y ambiciosa clase media-baja. Son varias las causas de esta liberación, el rápido crecimiento urbano a expensas del campo, la industrialización, el desarrollo impetuoso de los medios de comunica-

ción (barco, tranvía y ferrocarril), el desarrollo filosófico de la igualdad de clases del XVIII y el Romanticismo. Este proceso de emancipación se desarrolla con anterioridad, en Inglaterra y América, gracias a las primeras publicaciones de modelos de villas y casas de campo económicas.



Fig 23. Villa de estilo Italiano. Downing, A., 1842, pg. 50

La villa se convierte en un producto de fácil comercialización, objeto de manufactura y producción en serie, que ocupa tanto la periferia como el centro urbano. Adosada o aislada, siempre con algo de espacio exterior, se “estandariza”.

El origen o la imagen agraria de la villa tiende a simplificarla o compararla con la granja, cuando presentan ambas, matices culturales y procesos de desenvolvimiento, muy dispares. La granja, claramente diferente tanto en programa como en propósito es de fundamentación tradicional y costumbrista, se establece bajo el principio del esfuerzo del campesino, que aunque acaudalado, dado su sentido de

la propiedad y su orgullo, no la altera. Por lo que tipologicamente su evolución es prácticamente imperceptible.

En cambio la villa, como "deleite" y deseo que sugería Alberti, suele resultar ser, a lo largo de la historia, el producto de variados arquetipos arquitectónicos en auge. Adaptable, dúctil, y versátil, incluso las villas más palladianas resultan manifestar continuas reacciones adversas al estilo dominante, respuestas autoafirmantes que se revelan antítesis de aquello que emulan.

Destacan sobre todo a partir de la ruptura naturalista gestada en la Inglaterra del XVIII, de la que se hablará a continuación, el triunfo de la naturaleza sobre la arquitectura, gracias a la moda de lo Pintoresco: arquitectura diseñada para responder al carácter del paisaje, irregular, variable en texturas, inestable en cuanto a luces y sombras, que dominó desde Repton, Loudon o Downing, hasta las arquitecturas más consagradas de Aalto, Wright o Moore.

Su rasgo más interesante, de tipo arquitectónico, es el "tipicismo", otra característica o "Ley artística", que junto a la subordinación de la arquitectura al paisaje, la definen, ya sea ella de estilo rústico o señorial. La villa es, de entre toda la arquitectura civil, la más característica, la que aglutina los tipos más "charladores", decía Falgás, fantasiosos, pintorescos, sugestivos y atractivos:

Tal vez algún día pueda la historiografía de la arquitectura establecer este hecho que ahora solo insinuamos: La arquitectura señorial campesina,

que nace y se desarrolla al amparo de la arquitectura urbana, pronto se hace independiente, en cada época y país, hasta crear nuevos tipos más fantásticos, los cuales serán como la levadura de los estilos urbanos nuevos que vayan produciéndose en el curso de la evolución arquitectónica.

(Falgás, 1927, Introducción)

En resumen, es la villa una tipología arquitectónica atemporal, internacional, que adaptándose a los condicionantes sociales, económicos y culturales que cada tiempo le impone, asciende, desde la época de los romanos hasta la de los industriales; un "tipo" autónomo, capaz de auto-relevarse generacionalmente, capaz de significar, de mantener la esencia de su génesis, durante toda su larga historia.



Fig 24. Sheringham Park, *Repton's red book*, 1752



Fig 25. Loudon, diseño de una villa, 1842

1.3.3 La arquitectura libre inglesa, *el cottage*

En el siglo XIX la residencia medieval inglesa pasa a convertirse, por su sistema de composición aditivo y su irregularidad, en el estándar y la expresión de la vida en el campo, a ella se asocian valores como la discreción, la honestidad y la razón, cualidades de siempre vinculadas al caballero inglés, contrarias a la ostentación de la arquitectura clásica. Esta oposición entre la arquitectura libre y la clásica se remonta ya al siglo XVI cuando se producen los primeros intentos por compatibilizar los rígidos y simétricos sistemas monumentales del continente y las formas medievales.

Desde el viejo continente se mira hacia Londres, cuna de la que se considera una civilización ejemplar, y origen de esta arquitectura libre que tanta admiración levanta, allí, a la capital inglesa, enviará el gobierno Alemán al arquitecto prusiano Hermann Muthesius, el historiador de la arquitectura libre inglesa (William, 1992), su principal objetivo será recopilar toda la información posible sobre la arquitectura doméstica:

[...] the prime purpose of a study like the present one must be to show how closely all the external forms of the English house meet (the natural conditions obtaining in England, rather than to pick out fine examples that would be worth copying in over situation [...] (Muthesius, 1908, p.11)

Y así mostrarle al resto del continente en general, y a Alemania en particular, las nuevas formas de la arquitectura. Empezó así un trabajo de investigación que culminaría con la publicación de una serie de libros y artículos que recogían sus ideas y observaciones, y que elevarían el prestigio cultural del arquitecto.

En 1904 publica la más famosa de sus obras, *Das englische Haus*, donde analiza el desarrollo histórico y social de la vivienda inglesa entre 1860 y 1900. La obra trata de aproximarse a la moderna arquitectura inglesa del momento, a los arquitectos más influyentes, Morris, Ruskin, Nesfield, Shaw, John D. Sedding, Ernest George y Collcut, entre otros, así como a las innovadoras ideas de los más jóvenes Stokes o Cabe. Abarca aspectos tan diversos como el urbanismo, el diseño de la vivienda atendiendo a diversos factores, como sociales, geográficos, legales, estéticos, etc., la construcción y el diseño de su envolvente, el mobiliario, los jardines, etc.

Muthesius considera que Inglaterra no se puede comparar a otros países europeos, juzga que es distinta, independiente y aislada, por ser una isla; su carácter, sus costumbres, tradiciones y hábitos, sus instituciones, filosofías e ideales distan de los de países como Alemania, Francia, Italia u Holanda. Por ello, dice, Inglaterra es el único país avanzado donde sus ciudadanos viven en casas unifamiliares, costumbre que ha sobrevivido a los cambios sociales, económicos y culturales que han asediado al viejo continente. La sociedad inglesa no concibe la metrópoli al estilo europeo, Londres es vivida como un gran pueblo para los negocios.



Fig 26. Muthesius, H. (1904). *Das englische Haus*, p. 3

El hombre inglés plasma su vida en su casa, el núcleo de su vida familiar, espacio de felicidad y confort. No se concibe una casa sin jardín, por pequeño que sea, se adapta y sujeta al clima, es dependiente de las condiciones geográficas y climatológicas, su diseño corresponde a los condicionantes naturales de su localización, no estándares y condicionalismos estéticos o sociales.

Muthesius considera que, hasta 1850, la forma de construir en Inglaterra introducida por Nash se basaba en el principio simétrico de la villa italiana, una arquitectura que siente ajena al pueblo inglés, y que no sería hasta 1860, de la mano de tres arquitectos, Philip Webb, Eden

Nesfield y Norman Shaw, que se modificase, hacia diseños libres que atendían a la funcionalidad, a la práctica y a los materiales más adecuados, dejando de obedecer a las formas como prioridad.

Eran viviendas de tamaño medio, siempre con la cocina en planta baja y un semisótano, de poca altura libre, que servía de almacén. Las alturas de los pisos descendían desde los 3m de la planta baja, a los 2,75 de la primera y los 2,5 del desván. Semisótano y planta baja se configuraban sobre muros de 30 cm.

Estas pequeñas construcciones, de medios limitados y gran arte, se convierten en todo un referente para los arquitectos contemporáneos. Asentados estos principios iniciales entran en escena un grupo de jóvenes arquitectos, Sedding, Ernest George o Colcutt, entre otros, que adopta el movimiento *Arts and Crafts* con la idea de profundizar en una arquitectura basada en la adecuación de materiales y formas, hasta alcanzar, de forma simple, una adecuada complejidad formal. Este movimiento origina alguna alteración de los cánones establecidos hasta el momento, así la belleza pierde importancia sobre la utilidad.

Advierte Muthesius que la casa inglesa es diferente de las del resto de Europa porque está compuesta de diversas formas que obligan a dividir el material; como principal diferencia señala la ausencia de puertas que comunican las habitaciones, el pasillo o el *hall* se convierten en los únicos elementos de comunicación. Observa que esta característica distributiva atiende a razones de intimidad, de aislamien-

to y autosuficiencia que el inglés pretende para su casa. También destaca la importancia que se le otorga a la planta baja, allí se sitúa el hogar, como centro de reunión familiar, esto obliga a dotar a la planta de grandes medidas de ventilación que son estudiadas cuidadosamente por el arquitecto inglés.

Distingue dos categorías de estancias en la "habitación inglesa", los dormitorios -disponen de una cama- que están siempre en la planta alta, y los "cuartos de estar"; diferencia, en función de su tamaño, tres tipos de casa de campo: la casa de campo grande, la casa de campo pequeña y el *cottage*.

La casa de campo grande se divide en tres zonas principales: la residencial, la de trabajo y las dependencias. Su localización e implantación atiende a una serie de condicionantes como el tipo de suelo, el soleamiento, el clima, el confort, la intimidad, la salubridad y la habitabilidad, parámetros que determinarán la elección del lugar, ya que se pretende que la casa interactúe con el paisaje, mediante jardines y vegetación.

La zona residencial alberga los dormitorios, los cuartos de los niños y las salas de recepción, según su tamaño también sala de billar, biblioteca, galerías o *hall*; la sala de recepción más importante de la casa inglesa es el "*drawing room*", debe ser la más soleada, preferiblemente orientada al sudeste, a fin de evitar molestos soleamientos directos^[5], contendrá el hogar,

por lo que debe atender a correctas medidas de ventilación, y será el espacio más noble de la casa, su elemento de representación. La siguiente de las estancias en importancia será el comedor, ha de presentar también una correcta orientación, se aconseja la misma que para el *drawing room*, los ingleses prefieren, para esta estancia, la composición apaisada, dominada por un gran ventanal en una de sus paredes más largas. Estas dos estancias, comedor y *drawing room* serán los pilares fundamentales de la casa inglesa.

También se prestará especial atención a la ventilación de la biblioteca, una vez que alberga las colecciones de libros, y es el único lugar de la casa donde se permite fumar; hace las veces de despacho, el propietario trabaja, lee y se reúne allí. Suele situarse al lado del comedor. Estas tres estancias son los elementos principales de la planta baja, junto a ellas, dependiendo de la dimensión y configuración de la vivienda, también se pueden encontrar sala de estar, salón del desayuno, sala de billar, porche, etc.

La primera planta se reserva para los dormitorios, espacios que deben ser saludables, ya que en ellos transcurre un tercio de la vida, es aconsejable que al levantarse se pueda ver amanecer, por lo que es muy importante la orientación de la cama, debe disponerse el cabecal contra la pared, de forma que el sol no incida directamente en la cara al salir, los armarios deben ser empotrados ya que ahorran espacio y quedan más bonitos. El dormitorio debe disponer de una habitación adjunta, el vestidor, para que el hombre se vista, ya que

5 Esta no es más que una sugerencia generalista, la orientación ha de atender al análisis que el arquitecto realice del lugar.

mujer y hombre no deben vestirse nunca en la misma estancia. Junto a los dormitorios se disponen los cuartos de baño y cuartos del inodoro; Muthesius, y por extensión los ingleses, consideran inadmisibles que el inodoro se encuentre en la misma habitación, por razones estéticas, de salubridad y psicológicas y señalan que su diseño, el del baño, requiere de la misma atención que el resto de las estancias, debe ser agradable, cómodo y salubre (Muthesius, 1908).

Otras estancias que contempla esta arquitectura libre inglesa son las habitaciones para invitados (que dispondrán de su propio cuarto de baño), habitaciones de niños, estudios, guardarropas o cuartos de lavar cuando las casas son más grandes.

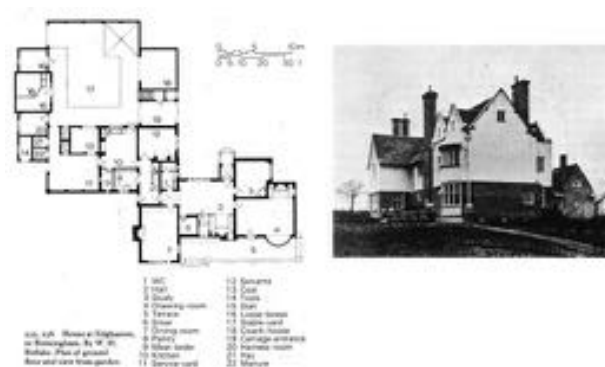


Fig. 27. W. H. Bidlake, casa en Edgbaston. Muthesius (1987)

Una de las grandes diferencias que observa el autor, entre estas casas de campo inglesas y el resto de europeas, reside en las "habitaciones de trabajo", mientras la cocina, como única estancia, aglutina en Europa el centro de tareas diarias de los sirvientes, en la casa de campo inglesa se encuentra auxiliada por otras ha-

bitaciones, que diversifican los espacios por tareas, característica que también comparten las residencias más modestas. Por tamaño: la cocina, la ante-cocina, la despensa, el almacén, los cuartos de limpieza, la despensa pequeña, el cuarto para el mayordomo y la casa del guarda, con su propia lavandería, y un comedor para los sirvientes son las estancias que la arquitectura libre inglesa articula.

Todas las estancias de trabajo gozan de dimensiones razonables, más grandes en tamaño que las residenciales, y siempre situadas después de éstas, y de la cocina, unidas de forma práctica al comedor. Todas las fincas inglesas están provistas de dependencias anexas, establos, almacenes, casas de empleados, etc., ya que su mentalidad no concibe una casa sin jardín, la sentirían incompleta, sin la alegría ni la salubridad del campo. Considera el inglés que el jardín ha de mostrar la diversidad vegetal de cada región y ha de presentarse poco ornamentado, las distintas especies le servirán para delimitar zonas, comunicadas por caminos. Entiende el jardín como una prolongación de la vivienda, ha de ser, el jardín para la casa, como el pedestal a la estatua, ha de rodearla y servirle de base.

Otro aspecto característico e importante que de la casa inglesa señala el autor es el cierre, la vivienda, ya sea grande o pequeña, siempre está separada por una barrera -cierre de poca altura-, aislada de la envolvente y protegida del entorno. Se comunica la propiedad por una puerta, elemento de unión entre la casa y el jardín, tras la que se dispone un patio. Toda casa grande presenta, en este patio, de una

plaza cerrada con una fuente o elemento vegetal en el centro, que sirve de rotonda a los carruajes.

Otro elemento característico de esta arquitectura es la terraza, superficie elevada desde la cual se abarca visualmente toda la propiedad, son espacios amplios, que comunican la vivienda con la primera zona del jardín, la de las flores. Tan propia del jardín inglés como esta primera zona de flores es la pradera, tan propicia a su clima. Algunos de los elementos que pueden ornamentar el jardín son estatuas, fuentes, campos de tenis, pérgolas, relojes de sol, o bancos.

El concepto de “pequeño” empleado por Muthesius es muy relativo, ya que considera, casas pequeñas, las que disponen de entre dos y cuatro salas de recepción, y entre cuatro y diez habitaciones, las más comunes en los alrededores de Londres, Surrey y Kent, afirma. Muthesius apunta que el éxito alcanzado por esta tipología arquitectónica en la época se debe, en gran parte, a los avances experimentados en los medios de transporte una vez que el ferrocarril permitía a los miembros de la clase media vivir en las inmediaciones de las ciudades, en una casa de campo con encanto, moda que se alargó gracias a las posteriores tendencias de las casas de veraneo y de fin de semana.

Estas casas de campo pequeñas mantienen la esencia de las grandes, solo que están pensadas para lo “esencial”, tienen menos jardín y están menos aisladas que las anteriores, cuentan con menos personal, por lo que las habitacio-

nes de trabajo disminuyen y normalmente se reducen a un almacén y un cuarto de limpieza.

El jardín, por pequeño que sea, es fundamental, al igual que el huerto. La gran mayoría intenta mantener también la terraza y el patio. Del mismo modo que en la casa de campo grande, pero en menor dimensión, el área de servicio se mantiene alejada de la parte familiar, a fin de dotar a la vivienda de privacidad. Cuenta, como mucho, con un *hall* y cuatro salas de recepción: el *drawing room*, el salón, el billar y la biblioteca. Las más habituales son las de tres recepciones, dos de ellas fijas, el *drawing room* y el salón, y variable la tercera. Esta casa de campo pequeña, que imita a la grande, se convierte en el estereotipo de la clase media de Inglaterra.

Será el *cottage* la forma más pequeña de casa de campo, las que disponen solo de dos salones y un *hall*; dormitorios, habitaciones de niños y de invitados en la primera planta, y en el desván las habitaciones del personal, y al igual que las anteriores, también dispone de un pequeño jardín.

La diferencia más destacable entre los tres tipos de casa de campo que señala el autor reside en las habitaciones de trabajo, una vez que el tamaño de las familias es igual, solo varía la cantidad de personal con el que cuentan, por lo que todas disponen de los tres elementos de trabajo comunes, cocina, fregadero y despensa, independientemente de su tamaño.

Muthesius describe también en su libro las viviendas particulares de la ciudad y las grandes

mansiones, son las viviendas de los más ricos, dice, aquellos que pueden permitirse una residencia vitalicia en la ciudad y otra en el campo, edificaciones que no difieren mucho del estilo internacional de las mansiones parisinas, italianas o francesas. Sobre la inclinación por la casa unifamiliar sobre la vivienda de pisos, que manifiesta la población inglesa, dice venir de siglos atrás, una tradición que se fue reformulando a lo largo de la historia, hasta que en el siglo XIX, un grupo de arquitectos revoluciona la forma de entender la casa, escapa a los estándares determinados por la tradición clásica y crea su propia tradición.

Tradición fundamentada en la utilidad, la forma y la materialidad, se entiende la casa como una obra de arte, cuya perfección dependerá de la buena relación que exista entre su exterior y su interior. Webb, Nesfield o Shaw fueron pioneros en el arte de diseñar casas de campo, grades y pequeñas, en los suburbios de Londres, fueron precursores de una tendencia arquitectónica que más tarde continuarían otros jóvenes arquitectos como Mackintosh, Lethaby, Walton o Newton, hasta definir, y determinar, el desarrollo de la casa moderna inglesa. Una vivienda que es reflejo, y expresión, de una forma de entender la vida y la sociedad, diferente.

Construcciones que, sin abandonar la esencia del hogar, son útiles y prácticas, económicamente razonables, ajenas a la ostentación gratuita, expresión del gusto y valores ingleses.

Es obvia la identificación que Muthesius siente por los principios morales de esta tipología

arquitectónica inglesa, una vida de raíz rural, sana y honesta que deriva de unos determinantes geográficos y sociales muy concretos, edificaciones habitables y confortables, domésticas, la lógica consecuencia de una forma de vida atemporal.

Son varios los autores que consideran a Muthesius responsable de situar las raíces de la arquitectura doméstica inglesa en la construcción medieval y tudor, llevándola al lugar que le corresponde dentro de la Historia de la Arquitectura. Más de medio siglo después, Julius Posener, responsable del prólogo de la edición inglesa del libro de Muthesius (1987), documentará, mediante la comparación de sus características, las relaciones establecidas entre esta "libre arquitectura inglesa" de la segunda mitad del XIX y la arquitectura doméstica medieval (Posener, 1972).

Posener (1972) afirma que fue el método de composición medieval el que mostró, a los arquitectos del XIX, la forma de abandonar la tradición arquitectónica formal de origen latino, para planificar la vivienda según el gusto Pinteresco, y así aumentar el confort (Prada, 1998). Construcciones que se caracterizan por su irregularidad, por el carácter compositivo que le otorgan sus muchas adiciones volumétricas, edificaciones que simbolizan lo doméstico y lo funcional, modelos idealizados por su discreción y modestia.

Para Hitchcock (1981) la moda de las casas de campo rústicas, o *rustic cottage*, tuvo su origen en las estructuras diseñadas para adornar los jardines del siglo XVIII asociada a los traba-

jos de teóricos del Pintoresco como Payne, Knight y Uvade Price, quienes habían hecho de la casa de campo una construcción en auge, revitalizando el prestigio de las mansiones acastilladas asimétricas y de las villas italianas.

Como se vio en el capítulo anterior la villa pronto se transforma en la tipología por excelencia del gusto por lo Pintoresco. Su localización, en un entorno rural o costero, rodeada de jardines y paisajes se convierte en el principal de los referentes del gusto, que la mayoría de las veces, por no decir todas, no alcanza a condicionar más que la piel del edificio. El influjo del eclecticismo resulta de la coincidencia espacio-temporal, de estas construcciones estudiadas, con el periodo de mayor esplendor del estilo.

En la revisión bibliográfica realizada se pudo comprobar cómo el eclecticismo, así como el estilo autóctono y el gusto pintoresco, serán las variantes estilísticas con mayor presencia en el conjunto indiano gallego, edificación urbana y suburbana. La villa, por su condición arquitectónica y social, ocupará un papel destacado dentro del conjunto, exigirá la presencia que su naturaleza le impone, y así, el eclecticismo, junto con el gusto Pintoresco, serán las variantes estilísticas que la tipología baraje.

I.3.4 Lo Pintoresco

Nikolaus Pevsner indica que el término *Picturesque* se introduce en el vocabulario inglés como una deformación del italiano "*pittresco*" derivado de "*pittura*" que refiere "lo que atrae al pintor", definición genérica que no se corresponde con la real aplicación del término, una vez que no todo lo que es susceptible de atraer y ser representado por un pintor, alcanza a ser calificado como "Pintoresco" (Pevsner, 1947, p. 100).

Señala como esencial, para la comprensión de lo Pintoresco, en la arquitectura del XVIII y XIX, periodo durante el que se acuñó el término, el emplazamiento en un paisaje diseñado por el hombre, a menudo por el mismo arquitecto, con gran variedad de vistas, desde y en todas las direcciones, afirma así que "la teoría de lo Pintoresco se desarrollara desde el punto de vista paisajístico y no desde el arquitectónico" (Pevsner, 1947, p. 100).

Sus principales rasgos atienden a los criterios que en primer lugar fueron utilizados en el diseño del paisaje, y que posteriormente, se aplicarán al diseño de edificios en el paisaje. Los árboles pasan a ser los protagonistas, son para la arquitectura pintoresca, lo mismo que los complementos al vestido de una mujer, elementos capaces de romper lo monótono, lo formal y lo regular.

Las características y principios estilísticos más relevantes de lo Pintoresco son: la agrupación caprichosa, de alturas variables y fachadas que excluyen toda simetría estricta; las superficies de contrastes; las composiciones que alternan lo áspero y lo suave; lo mate y lo brillante; las tramas y disposiciones que juegan con las luces y las sombras; las rupturas volumétricas; las cubiertas variadas; las progresiones y las regresiones; los cóncavos y convexos; la exclusión premeditada del equilibrio y de la armonía, de la formalidad y de la regularidad.

Uvedale Price le atribuye los rasgos de aspereza, irregularidad y variación repentina, alertando que si se buscan tales cualidades en la arquitectura del siglo XVIII, no se acabará en la Inglaterra que la mayoría de los autores señalan como cuna del movimiento, sino en Francia o Centroeuropa, en el más puro estilo *rococó* para el que los franceses ya utilizaban en 1726 el concepto "pittoresque" o "piquant". Afirma Price que "estas dos cualidades de aspereza y variación repentina, unidas a la de la irregularidad, son las causas más eficaces de lo pintoresco, "principio más activo del placer"; también afirma que "unas cuantas casas comunes se tornan pintorescas porque están construidas con diferentes alturas y en distintas direcciones, y porque estas variaciones son repentinas e irregulares" (Observaciones de Price extraídas de Pevsner, 1947, pp.101-102).

El pintor inglés **Joshua Reynolds** consideraba que si la variedad y la intrincación se muestran de gran belleza en otras artes, debían de igual modo, hacerlo en la Arquitectura, y así sugiere que los arquitectos se atrevan a diseñar como

los pintores componen, considera que al proyectar, deberían experimentarse de forma intensa los contrastes que se llegan a producir en los edificios dadas las diferentes luces, de los diferentes momentos del día, y en las diferentes estaciones del año. Afirma que es frecuente que las casas sufran adiciones en diferentes momentos de su vida útil, apéndices que surgen por necesidades o placeres, y que alejan al volumen de su regularidad original (Hussey, 2013).

Estas accidentadas transformaciones volumétricas pueden llegar a dotar de ciertas cualidades escénicas e imprevistas al volumen, rupturas que el arquitecto debe atreverse a asumir, premeditada e inicialmente, "mejor preferir la incorrección a la tímida monotonía", "lo incongruente a lo insípido" afirmó Price (Citado por Pevsner, 1947, p. 105).

Richard Payne Knight, uno de los principales teóricos y pioneros de lo Pintoresco, declaró, en 1805, su gusto por las formas irregulares, por la partición de la masa para adaptarla al carácter variable del campo, en la búsqueda de ese "estilo mixto que caracteriza a los edificios de Claude Lorraine y Poussin" (Knight, Citado por Pevsner, 1947, p.103) Estilo que, en 1776, utilizará, en el diseño de su propia casa de campo, ampliación de un pequeño *cottage* que ya existía, Downton Hall (Fig. 28), cerca de Ludlow, construcción de carácter irregular, exterior de estilo medieval e interior clásico que "tiene la ventaja de ser susceptible de alteraciones y adiciones en casi todas las direcciones, sin prejuicio de su índole genuina y original" (Citado por Pevsner, 1947, p. 106).



Fig. 28. Downton Castle, reformado por Knight 1776.

Eastlake afirma que para la “conveniencia”, argumento de índole puramente visual, como análogo a funcional, es necesaria la distribución desigual de las partes, es decir la composición pintoresca (Eastlake, 1872).

Robert Adam, por su parte, dice ser necesario “el movimiento, las elevaciones y caídas, los avances y retrocesos, con otras diversidades de las formas, de manera que se acreciente en gran medida lo Pintoresco de la composición”. Considera que “la convexidad y la concavidad tienen los mismos efectos en la arquitectura que la colina y el valle, el primer plano y la distancia, las depresiones y los promontorios tienen en el paisaje: sirven para producir un contorno diversificado y para crear variedad de luz y sombra” (Citado por Pevsner, 1947, p. 103).

Ackerman aborda lo Pintoresco como un puente teórico entre la forma clásica y la conciencia romántica, señala de los maestros y diseñadores de la Inglaterra del siglo XVIII -corriente palladiana- la capacidad de situar sus edificios puramente clásicos, en entornos totalmente casuales, sin percibir la disonancia

e indica que la villa representaba la lógica, la regla, la proporción y la matemática; el paisaje, la armonía de lo que no puede reducirse a normas ni a números, en un concepto radicalmente nuevo: el jardín informal Inglés (Ackerman, 1997).

Concepto que surge del estímulo de las letras de Addison y Shaftesbur y de la “naturaleza ingenua”, su esencia refuta los principios clásicos y antepone expresión y sentimiento a norma y regla; la “sublimidad” de Burke será su principal pilar, una vez que prioriza la percepción al objeto, lo subjetivo a lo objetivo, en una especie de atentado a la teoría clásica. Categoría estética de compleja introducción en artes principales, como la pintura y la arquitectura, que encuentra en el paisajismo su punto de partida; la liberación a la norma clásica que implica el jardín inglés es el germen del romanticismo y del modernismo posteriores^[6].

Surge así, en Inglaterra, un fenómeno literario y pictórico sin precedentes, que ejercerá influencia directa sobre la arquitectura, nace la

6 Para una mayor caracterización y explicación de lo Pintoresco véanse: Malcolm Andrews (1989). *The Search for the Picturesque*, Scholar Press; Sidney K. Robinson (1991). *Inquiry into the Picturesque*. The University of Chicago Press, Chicago; John Dixon Hunt (1992). *Gardens and the Picturesque. Studies in the History of Landscape Architecture*. The MIT Press, Cambridge; Javier Maderuelo (1996). *Nuevas visiones de lo pintoresco: el paisaje como arte*. Fundación César Manrique. Tegui; John Dixon Hunt (2002). *The Picturesque Garden in Europe*. Londres. Thames & Hudson; Javier Maderuelo (2004). ‘La teoría de lo pintoresco y la obra de William Gilpin’, en *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid. Abada; Iñaki Ábalos (2005) *Atlas pintoresco*. Barcelona. Gustavo Gili; Iñaki Ábalos (ed.) (2009). *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona. Gustavo Gili; Christopher Hussey (2013). *Lo pintoresco*. Madrid. Biblioteca Nueva.

estética como nueva teoría de la arquitectura, ciencia emergente que encuentra en la villa su mayor fuente de expresión, y en la pintura y la literatura, sus pilares fundamentales.

La primera manifestación popular de esta nueva teoría se encuentra en una serie de artículos titulados *The pleasures of the imagination*, de **Joseph Addison**, publicados en 1712, en el periódico inglés *The Spectator*. Addison afirma que la vista es nuestro sentido más perfecto, una vez que es la que transmite las ideas al pensamiento, las retiene, modifica y transforma jugando con la imaginación: visión e imaginación, lo objetivo y lo subjetivo, la naturaleza y el arte.

Introduce así la cuestión de los placeres de la imaginación y relativiza la objetividad de las nociones clásicas sobre el gusto, afirmando que, lo grande y novedoso, puede producir emociones estéticas comparables con la belleza. Afirma que la sensación de belleza no solo procede de la visión de lo bello, y que a menudo lo intangible y subjetivo pueden competir con la excelencia artística. La belleza de un edificio radicarán no en sus proporciones estéticas o ideales normalizados, sino en su capacidad de evocar imágenes y transmitir sensaciones románticas al observador. Compara la Arquitectura con la poesía, y afirma que su expresión, como en cualquier otra arte, solo puede ser valorada en términos de asociación

de ideas⁷. A finales de siglo las tesis básicas de Addison se habían ampliado en un complejo sistema filosófico que abarcaba todas las artes.

Collins considera que la obra *Essays on the Nature and Principles of Taste* de Archinbald Alison (1821) es la máxima expresión de esta teoría de la estética aplicada a la Arquitectura. Alison, al igual que Addison, no cree en las fórmulas de la belleza, y reduce lo que denomina como "placer del gusto", a la asociación de ideas, es decir, para Alison la emoción necesita siempre de una experimentación del gusto, aptitud cognitiva; el gusto como producto del disfrute de una serie de imaginaciones, de la asociación de ideas. La materia no tiene la capacidad de producir clase alguna de emoción pero sí los objetos asociados a otras cualidades y/o realidades. La materia que configura la Arquitectura de la Antigüedad no podría transmitir admiración sin su correspondiente evocación a un tiempo y a un lugar. Al respecto dijo Josep Gwilt que la arquitectura antigua de cualquier tipo, tiempo o lugar no se puede considerar al margen de la historia de la nación en la que se produce (Collins, 1997).

Estos estímulos estéticos propuestos por los nuevos teóricos, lo "bello" y lo "sublime", pronto se asociarán a los nuevos ideales arquitectónicos.

7 Tanto la segunda parte de los artículos de Addison en *The Spectator*, como *Scienza Nuova* (1744) de Giambattista Vico, o la *Aesthetica* (1750) de Baumgarten, en el siglo XVIII, fundan la estética como disciplina independiente basada esencialmente en la conjunción de arte y belleza se refieren especialmente a la poesía.

(Lo bello)

Hasta 1750 se mantiene sin cuestión la máxima vitrubiana de la simetría y la proporción, sistemas armoniosos de intervalos matemáticos y proporciones del cuerpo humano (para el dórico la figura del hombre, para el corintio la mujer y en el jónico la hembra robusta de contorno intermedio entre los dos).

David Hume uno de los más importantes filósofos británicos, considerado el mayor filósofo de la Ilustración, sugiere que “la belleza es aquel orden y disposición de las partes que, o por constitución primaria de nuestra naturaleza, o por costumbre o por capricho, resulta apto para procurar placer y satisfacción al alma”, admite ese deleite inmediato de la belleza pero siempre vinculado a una transferencia por asociación. Asume que la belleza puede ser provocada por la utilidad o el provecho y que algunos tipos de belleza no pueden ser percibidos a simple vista y necesitan de la argumentación o la reflexión (Citado por Pérez Sanleón, 2010, p. 82).

Edmund Burke niega la relación entre proporción o utilidad, y belleza, una vez que la naturaleza animal y floral no atiende a tales relaciones inflexibles, considera que la belleza se configura en la mente del observador, que no es inherente a nada, es subjetiva. La vincula a la movilidad, la pequeñez, la delicadeza o la suavidad, y considera que son las cualidades de los objetos las que pueden producir esta sensación.

Archinbald Alison apunta la dependencia existente entre belleza y proporción, complementada con el manifiesto griego de la adecuación, es decir, la proporción entendida como la dependencia entre las dimensiones del elemento, y la resistencia del material. Señala además que el sentido de proporción en la Arquitectura está directamente relacionado a la naturaleza y materialidad del edificio, desecha poder alcanzar fórmulas para la belleza, siendo ésta el resultado de una serie de ideas encadenadas a emociones, todas ellas vinculadas y siempre dominadas, por una emoción preponderante (principio de asociación).

Todas estas teorías intentan diferenciar, definir y acotar, por propiedades afines, el concepto de belleza y, concedan o no el mismo valor a la asociación de ideas, relaciones entre utilidad o adecuación y proporción, todas comparten que los vínculos más seductores y atractivos no proceden de la belleza sino de lo sublime y Pintoresco, valores con los que a partir de mediados del siglo XVIII tendrá que rivalizar (Tatariewicz, 1987).

En 1757 **D'Alembert** afirma que mientras que la belleza solo es apreciable por los hombres practicantes del buen gusto, lo sublime afecta a todos los hombres de todas las edades. Es decir, lo sublime está al alcance de cualquier mortal, el gusto por lo bello ha de cultivarse (D'Alembert, 1822).



Fig 29. El columpio (1766), de Jean Fragonard, ejemplo de lo que Burke consideraba "bello".

(Lo sublime)

Edmund Burke será el responsable por introducir, en la discusión estética aplicada a la arquitectura, el concepto de sublime, término ya utilizado antes del siglo XVIII como cualidad principal de tipo emotivo vinculada a ciertos tipos de poesía, que dada su grandeza de ánimo, entusiasmo y pasión está exenta de reglas o normas. Desde la publicación en 1674 de la traducción francesa del tratado griego *Sobre lo sublime* (Περὶ ὑψους), atribuido a Longino (siglo I d.C.), la sublimidad englobaba la excelencia y la eminencia.

En 1725 Vico, en su *Scienza Nuova*, la consideraba una cualidad primordial de la humanidad, una característica primitiva y cognitiva al ser humano. En 1764 Kant manifiesta en su obra *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* que si bien lo bello es finito, lo sublime esta inacabado, es infinito e incommensurable. Pero es la obra de Burke, *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, publicada en 1757, la que supone un punto de inflexión para su generación, una posible alternativa a la estética clásica. Para él lo bello implica los efectos que el equilibrio y el orden clásicos producen, suavidad, racionalidad y serenidad. Lo sublime estimula el miedo, la soledad o el terror. Burke es el primer filósofo que reconoce, y como positivas, emociones violentas que la naturaleza también implica, bosques oscuros, tinieblas o mares tormentosos se convierten en expresión de lo sublime, cualidad que equipara a la esencia de la tradición clásica (Ackerman, 1997).

Para Burke cualquier objeto capaz de sugerir o suscitar las ideas de peligro, terror o dolor puede ser sublime, una vez que puede producir, la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir, y así, la única característica de lo sublime capaz de asociarse a una época inmersa en la melancolía poética. Lo sublime es vasto, grandioso y simple, mientras que lo bello es delicado, pequeño, adornado; la imaginación jugará un papel trascendental en la percepción de lo sublime una vez que su grandiosidad lo vuelve infinito y nuestra mente no es capaz de representarlo. Consideraba que un edificio para poder ser sublime debía ser oscu-

ro, muchos novelistas hicieron de la oscuridad su recurso escénico más valioso, lo sublime se relacionó con lo oscuro, lo melancólico, lo gótico (Collins, 1997).

Así esta nueva idea de lo sublime como de miedo, terror y sufrimiento inundó prácticamente a todas las artes plásticas y literarias. Esta teoría estética de lo sublime enseguida queda patente en la literatura, Charlotte Smith, en *The Banished Man* (1794), describe inmensos vestíbulos oscuros, Ann Radcliffe en *Sicilian Romance* (1790), detalla estancias góticas de "orgullosa sublimidad", así como la protagonista de *The mysteries of Udolpho* (1794) admiraba con melancolía las paredes derruidas del castillo que describía como "objeto sublime y oscuro". Como afirma Collins no todo el mundo podía pagarse un amplio vestíbulo gótico, pero las sombras y oscuridades del atardecer podrían simularse con facilidad (Ackerman, 1997).

Probablemente la mayor representación arquitectónica de esta búsqueda de lo sublime que describe Burke sea la mansión Fonthill Abbey (Fig. 28), del escritor William Beckford, 1796: grandes alas coronadas por una inmensa torre de base octogonal que pareciese tocar el cielo con sus 84 metros, grandes escalinatas, un vestíbulo que superaba los 36 metros de altura, grandes vidrieras y maderamen tallado fueron diseñados para producir en el visitante, según describe un contemporáneo, un efecto casi sublime, se trataba de un sueño, como si se acabara de liberar un mágico hechizo, como un gigantesco escenario (Collins, 1997).



Fig 30. *Stormy Landscape with Ruins on a Plain*, de Georges Michél, después de 1830. Ejemplo de lo Sublime.

La pintura recreaba los paisajes que la literatura y la poesía describían, las ruinas como modelos, arboledas, cascadas y senderos curvilíneos que se perdían en el horizonte y los paisajistas imitaban esas pinturas. Es así como las composiciones pintorescas se basaban en la tan mencionada asociación de ideas y es así cómo germina la arquitectura rural, una arquitectura que se debía enmarcar en cuadros de paisajes, una arquitectura al servicio del arte.

Los pintores paisajistas del XVII recurren principalmente a dos tipos de edificios, los templos antiguos y la casa de campo italiana, los templos antiguos reconstruidos o en ruinas simbolizando viejas glorias nacionales y las viviendas rústicas rurales representan la vida idealizada pastoril. La influencia de estas arquitecturas en el diseño de las villas atenderá más a conceptos generales, que a formas artísticas, y establecerá una serie de principios estéticos que harán de ella un elemento, por y para complementar, un paisaje.

El diseño no se basaba ya en la decoración de volúmenes elementales derivados de espacios interiores geoméricamente simples, sino que, por el contrario, consistía en la articulación de proyecciones y sombras en composición equilibrada, adaptándole luego una estructura y distribución adecuadas.

(Collins, 1997, pág. 45)

De este modo, afirma, aun admitiendo ser un principio esquemático y probablemente tendencioso, el valor estético de mayor influencia en el siglo XIX en la arquitectura doméstica, no es lo sublime o lo bello, sino lo Pintoresco y es en la arquitectura doméstica de estilo medieval, donde encuentran verdadera aplicación las reglas del pintoresquismo. Reglas liberadas de los condicionantes clásicos, que se basan en sistemas compositivos alternativos. Agregaciones de volúmenes autónomos que buscan el equilibrio visual sustituyendo los ejes de simetría tan característicos del clasicismo por una serie de directrices de desarrollo que no siempre tienen por qué ser ortogonales.

Corriente estética, la Pintoresca, que tiene por origen varios focos de influencia, el gusto inglés por el paisaje y la pintura paisajista, el prestigio de la poesía pastoril y medieval y un nuevo espíritu romántico que provoca la necesidad de volver a los orígenes, la exaltación del pueblo y de la nación. Otra causa importante es el surgimiento de una nueva clase social dominante y revolucionaria, los industriales y comerciantes de éxito, que en base al concepto de libertad política, abogan por la ruptura de esquemas y doctrinas clásicas, aristócratas liberales y terratenientes, apuestan

por una arquitectura más acorde con los valores nacionales. Nuevos ideales que cambiaron totalmente la visión de los profesionales de la Arquitectura.

Se reinventa así la villa, probablemente en Inglaterra, extendiéndose rápidamente por todo el continente. Encargadas por estas nuevas élites sociales, sin vínculos nobles, o aristocráticos, para sus mujeres, que rehusaban los clasicismos propios de la época y que se muestran más sensibles a las modas arquitectónicas de la literatura novelesca, o a los paisajes y arquitecturas que las pinturas reflejaban. Esta nueva sensibilidad formal, junto con el despliegue de esta nueva ciencia llamada estética, asentaron las bases para una nueva teoría de la arquitectura que se expresa en las villas (Collins, 1997).



Fig 31. Fonthill Abbey, Wiltshire, 1823.

Las primeras muestras de tales cambios se reflejan en publicaciones como *Select Architecture* (1755) de Robert Moris, *Complete body of Architecture* de Isaac Ware (1756), *Sketches in Architecture* (1793) de John Soane, o el libro de diseño de composiciones paisajistas de Gérardin. Comienzan a ser comunes las publicaciones con diseños de establos, granjas o cabañas, con debates sobre la estética campestre, con descripciones de villas y residencias rurales. A través de la villa, emulando formas aristocráticas y nobles, consigue la clase media reflejar su espíritu de liberación a la tradición social.

De la “estética” nace la necesidad de buscar la invención inspirada, la novedad, sin tener en cuenta convicciones preestablecidas por órdenes o leyes, la misma naturaleza que los antiguos habían utilizado para establecer sus dogmas, es la que ahora se abre a la imaginación, a la interpretación individual; afirma Ackerman (1997) ser éste el primer paso hacia la visión moderna del arte y de la creación artística.

Uno de los pioneros en esto de la novedad fue **Payne Knight**, en *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (1806), defiende, contra la norma preestablecida, que es más importante, en el emplazamiento de una casa, el carácter Pintoresco de su implantación, que las vistas de su orientación, afirma que ya no hay reglas, doctrinas o estándares de carácter clasicista, en cuanto al gusto y a la crítica, que limiten la arquitectura o el paisajismo.

La “novedad” ya no se interpreta como un acto despectivo, como una burla a las reglas,

o como un intento superfluo de destaque, **Addison** la considera, junto a la belleza y la grandeza, uno de los tres “placeres de la imaginación” y elogia a los curiosos capaces de ocupar su alma de sorpresas. Para **Burke**, debe ser cualidad innata a cualquier intelectual o artista, y **Adam** alaba la capacidad de superar la Antigüedad con innovación y variedad. **Price** la asociaba a lo complejo, a la textura irregular de volúmenes que, ocultos parcialmente unos con respecto a los otros, estimulan la imaginación. El punto de vista deseado por dicha novedad, en oposición al principio subyugador de la arquitectura proyectada desde el Renacimiento (la vitruviana simetría^[8]), implica adentrarse en los edificios, aspecto que los teóricos del pintoresquismo agudizaron al entender el espacio y el tiempo, el jardín y el paisaje, del mismo modo (Collins, 1997).

[la simetría] la cual es hija de la proporción, que en griego se llama analogía [...] Sin sus razones, a semejanza del ser humano bien formado, no puede sustentarse la composición de edificio alguno.

(Vitrubio, Cap. III Libro IV)

Cuando vemos una obra magnífica, alabamos la generosidad de su dueño: cuando sutil, aprobamos el talento del constructor, pero si su autoridad resplande en sus simetrías y proporciones, entonces la suya es gloria del arquitecto.

(Vitrubio, Cap. VI Libro X)

8 Relación entre las partes y la totalidad, en base a un esquema previamente definido, esta es la simetría de Vitrubio, el lenguaje popular simplificaba las relaciones establecidas entre izquierda y derecha, partes superiores e inferiores, delanteras y traseras. La repetición de elementos en base a un eje central, independientemente de los vínculos fracción/conjunto.

La correspondencia visual entre elementos equidistantes se entendía congénita al arte del diseño, la simetría era natural, lógica, y tan evidente en la arquitectura como en los animales, y la asimetría se figuraba tan brutal como la amputación de un miembro en el cuerpo humano. No será hasta el último cuarto del siglo XVIII cuanto se relativice la tal incuestionable doctrina, y los primeros teóricos señalen "un cierto desorden" como el objetivo a conseguir. Se empieza a cuestionar que la simetría contribuya a la solidez, o a la comodidad, que tenga que ser perceptible a la vista, podría ser algo intelectual; se juzga la simpleza de las relaciones geométricas a las que se expone al observador, una vez que no aporta ningún tipo de información significativa al pensamiento, es una simple repetición de datos, de ahí que los pintores la eviten (los cuerpos humanos aparecen en movimiento, asimétricos, y los edificios en perspectiva).

Una pieza de arquitectura palladiana puede ser elegante en último grado [...] pero si la introducimos en una pintura, inmediatamente se convertirá en un objeto formal y dejará de agradar. Si deseáramos conferirle la belleza pintoiresca, deberíamos usar el martillo [...] deberíamos derribar la mitad de ella, desfigurar la otra mitad y arrojar los miembros mutilados. Resumiendo, de un edificio refinado sacaríamos una ruina tosca. Ningún pintor, que tuviera que elegir entre ambos objetos, dudaría de la elección.

(Ackerman, 1997, p. 254)

La ruptura simétrica comenzó a aplicarse en la arquitectura doméstica solo a partir de mediados del XIX, "la arquitectura que, en el siglo

XVIII, se consideraba como algo propio de lo Pintoiresco al margen de las reglas de la belleza, quedó aceptada como regla indiscutible del buen arte" (Collins, 1997, p. 51). Los ideales desplegados de esta "nueva" arquitectura de lo Pintoiresco son las yuxtaposiciones libres, como sistemas de gradación tanto del centro a los extremos como de delante atrás, los órdenes proporcionales que buscan el contraste volumétrico, la concatenación de las partes y el todo por una disposición abierta que permite intervenciones sucesivas.

La libre disposición de volúmenes, la flexibilidad distributiva, la agrupación informal de piezas, la irregularidad y la asimetría, la ausencia de frontalidad derivada de la sucesión de frentes, el movimiento, la acumulación de elementos en cuerpos diversificados, la sucesión angular de estancias, la profundidad y la continuidad articulada, la reverberación de volúmenes de disposición centrífuga o los cuerpos lineales laxamente articulados (Aníbarro, 1993).

En Inglaterra el punto de vista Pintoiresco, así como el Neogótico, resultan ser eficaces disolventes del clasicismo romántico, por ser ambos "nacionalistas", por apostar por la recuperación de las tradiciones locales constructivas y rechazar lo universal. La casa de campo rústica (*Rustic Cottage*)⁹, la casa parroquial Tu-

9 Para Ackerman es, esta aceptación de la arquitectura vernácula dentro de los cánones establecidos, la mayor contribución de lo Pintoiresco, la casita de campo, con cubierta de madera, se convierte en su mayor realización arquitectónica. Tal admisión pronto influenciará tanto a la villa toscana como al chalet suizo, una vez que su principal paradigma será la depuración de la villa palladiana y el refinamiento de la casa campesina.

dor (*Tudor Parsonage*) y la mansión acastillada (*Castellated Mansion*) eran todas de origen local, formas visuales de construcciones que a los ojos ingleses resultaban cálidas, producto insular.

Uno de los precursores más reconocidos del gusto será **Jonh Nash**, quien experimenta y difunde, a principios del Ochocientos, una de las modas más características de lo Pintoresco, la mansión acastillada, tipo villa italiana, de grandes torres, asimétrica e irregular. Nash deja constancia en su obra de la predilección que el gusto manifiesta por dos tipologías arquitectónicas preferentes, la villa acastillada y el *cottage*.



Fig 32. "Villa Suburbana", diseño de Daly, C. (1870) V.II Pl.46

El punto de vista Pintoresco que se desenvuelve en Francia no llega a ser nunca comparable al desarrollado por el mundo anglosajón, una vez que no llegan a popularizarse las formas que el gusto promueve. La popularidad y el prestigio con que el Pintoresco dota a la tipología de villa italiana, de composición asi-

métrica y con grandes torres, no llega a extenderse en Francia como lo hace en Alemania, Inglaterra o Estados Unidos.

Tampoco la otra tipología por excelencia de lo Pintoresco, el *rustic cottage*, echa reales raíces en el país galo, el Château de Lussy (1844) de Visconti, es quizás el único ejemplo de estilo de casa de campo inglesa, de planta asimétrica y composición irregular. La corriente rústica que con más fuerza penetra en Francia es, sin duda, el estilo de chalet alpino, desde Alsacia, directamente de Suiza, siendo el ejemplo más representativo The Chalet aux Loges (1837) de Bonneau. Así de la poca influencia que el Neogótico y el Pintoresco tuvieron en Francia, contrasta la gran aceptación que tuvo en Alemania e Inglaterra.

Lo Pintoresco llega relativamente pronto a Estados Unidos, sobre 1798, aunque no será hasta los años 30 que modifique la popular casa de campo post-palladiana, o a la villa tipo templo griego. Será con Downing y su *Cottages Residences* (1842) quien haga proliferar con entusiasmo esta moda. Tanto en América como en Inglaterra lo Pintoresco no desaparecerá de repente, muestra de ello son las constantes publicaciones de Downing, que manifiestan el gusto americano por estas construcciones. El desarrollo experimentado por la tipología residencial angloamericana entre 1780 y 1890 tiene especial relevancia en la historia de la Arquitectura de la vivienda, que hasta el XVIII poca relación había establecido con las tipologías habitacionales de las clases medias y bajas, únicamente la antropología se había interesado particularmente por

la vivienda rural, muchos son los autores que afirman que será este desarrollo anglosajón el que proporcione el trasfondo de la vivienda unifamiliar del siglo XX.

Casas de tamaño medio, exentas y unifamiliares que no responden a patrones clásicos que surgen como tipología preferencial del pequeño terrateniente cuando las condiciones económicas en la Inglaterra de finales de la Edad Media permiten la aparición de una nueva clase social que se posiciona entre el señor feudal y el campesino, adquiriendo la misma condición social que el artesano cualificado de la ciudad.

El prestigio y la categoría social que adquiere la vivienda modesta exenta, así como el que adquiere el *cottage*, que pasa de ser el hábitculo del peón y del campesino a la vivienda preferencial de la clase media, o retiro vacacional de la clase alta, son efectos directos del Píntoresco. Paulatinamente el estatus social del tipo villa decrece, pasando de ser una gran mansión a la italiana dentro de una gran propiedad, a una casa de tamaño medio en las afueras.

La abundante literatura sobre arquitectura de la época estableció un cierto orden jerárquico de edificios residenciales, adoptando los modelos rústicos, ya fueran nativos o adoptados italianos, como tipologías a seguir. Los varios estilos de diseño informal secundarios de construcciones que hasta el momento habían complementado las grandes mansiones, en forma de casa de guarda o anexos de jardín pasan a ser modelos a seguir en el diseño

de las viviendas unifamiliares de tamaño medio en la Inglaterra del primer tercio de siglo. A partir de 1840 decae el prestigio de lo Píntoresco para importantes círculos estilísticos, aunque no parece afectar al constructor del suburbano, que sigue utilizando, durante décadas, diferentes estilos de épocas anteriores. La historiografía hizo del concepto "estilo" una herramienta mediante la cual establecer y ordenar las obras y las teorías evolucionistas, ordena y establece secuencias temporales, períodos que adoptan, en cada país, sus propios tiempos y particularidades, como una especie de "adaptación de la especie".

Esto parece ser efectivo y funcional hasta el siglo XIX, cuando el concepto de "estilo", como expresión de una época, ya no hace referencia a cuestiones morfológicas, a formas o aspectos fácilmente identificables (elementos) sino que atiende principios ideológicos, intenciones, voluntades y sensibilidades (romanticismo, idealismo, píntoresquismo, etc.).

A partir de aquí, la historia del arte, y junto a ella los grandes teóricos, se ven en la disyuntiva de considerar estos períodos como estilos o como puntos de vista, formas intelectuales. Lo Píntoresco surge del entendimiento de la jardinería paisajista como arte, arte que desarrolla unas ciertas categorías estéticas caracterizadas, principalmente, por su gusto. Lo Píntoresco surge como consecuencia de una serie de ideas políticas, filosóficas (lo sublime y lo bello) y artísticas (pintura, literatura, arquitectura, etc.) que desde Gran Bretaña se extienden rápidamente a Europa y América (Maderuelo, 2012)

I.3.5 El gusto por lo ecléctico

A finales del XVII Europa llega a un consenso sobre el gusto que durará más de cien años, hasta el segundo cuarto del XIX, a partir de ahí, la falta de nuevas síntesis culturales, provoca el *patchwork* estilístico que dominará el panorama arquitectónico a partir de la segunda mitad del siglo XIX, patchwork que deriva de los diferentes nacionalismos “particularistas” desarrollados las dos décadas anteriores, lo que explica la gran diferencia entre el clima arquitectónico del 1800 y el 1850.

En el sentido original de la palabra, los dos sentidos posibles de “ecléctico” son: uso análogo de diferentes estilos, y combinación lícita que ensalza diferentes estilos; por ejemplo, extraer del chalet suizo las cubiertas de pendientes pronunciadas y aleros amplios, combinadas con torres que proceden de la villa italiana o casa parroquial Tudor, con porches procedentes de India, un repertorio amplio y común, utilizado indiscriminadamente.

Predomina especialmente durante la segunda mitad del XIX, a diferencia de los historicismos no adopta una actitud definida hacia los diferentes periodos del pasado. Se ha utilizado frecuentemente en sentido peyorativo, como sinónimo de mal gusto, para Kerr o Street, análogo de indiferentismo, para la mayoría de los teóricos del XIX, la definición dada en 1755 por Diderot sería la apropiada:

Un ecléctico es un filósofo que pasa por encima de prejuicios, tradiciones, antigüedad, consenso universal, autoridad y todo lo que sojuzga la opinión de la masa; que se atreve a pensar por sí mismo volviendo a los principios generales más evidentes, examinándolos, discutiéndolos y no aceptando nada que no sea evidente por experiencia y por la razón. Es el que, de todas las filosofías que ha analizado, sin respeto a personas y sin parcialidad, se ha hecho su propia filosofía, que le es peculiar.

(Citado por Collins, 1997, p. 11)

Los eclécticos no aceptan por norma la legalidad de un único sistema filosófico arquitectónico refutando sistemáticamente los demás, cada uno es libre de decidir, racional e independientemente, las formulaciones que del pasado considera válidas, valorarlas y adoptarlas.

Afirmó **Pierre de Vigny** en 1740 que el genio debe trabajar en plena libertad, tomando y utilizando lo mejor de cada estilo; Knight dijo en 1806 que en los cuadros de Claude y Gaspar hay siempre una mezcla de arquitectura griega y gótica empleada con resultados excelentes en un mismo edificio, este es el mejor estilo arquitectónico para viviendas irregulares y pintorescas afirma, y Thomas Hope señaló en 1835 que:

Nadie parece haber tenido aún la idea de recoger, de cada uno de los estilos arquitectónicos del pasado lo útil, ornamental, científico, de buen gusto y reunirlo con nuevas formas y disposiciones, haciendo nuevos descubrimientos, nuevas conquistas, nuevos productos desconocidos en otros

tiempos [...] que en armonía con nuestro clima, instituciones y costumbres sea a la vez apropiado y original.

(Citado por Bendala, 2003, p. 739)

Tanto **Hope**, como diferentes autores que por la altura publican en *The Builder*, afirman que no existe, para aquel momento, ningún estilo que pueda considerarse como propio, por lo que abogan por la creación de uno nuevo, original, característico de su época, mediante la adaptación e interpretación de los estilos del pasado.

Mediante la publicación en la revista fundada y dirigida por el arquitecto César Daly¹⁰, de los artículos de **Cousin**, "La Verdad, la Belleza y Dios", en 1853, el eclecticismo se afirma como medio para superar las incertidumbres que los diferentes estilos plantean. Uno de esos artículos, posteriormente transcrito en *The Builder*, afirma:

[...] el eclecticismo es posible que no cree un nuevo arte, pero por lo menos puede ser útil para la transición desde el historicismo hacia la arquitectura del futuro.

(Citado por Collins, 1997, p. 119)

El eclecticismo reincorpora y revalida todas las formas posibles en un intento por romper los cánones preestablecidos, por rechazar todo posible formalismo. Un encuentro entre el ayer y el hoy, entre modos y formas, una "suerte de acomodaticia fórmula arquitectónica de

universal aplicación" (Navascués, 1995, Prólogo) que se forja, con especial relevancia en el panorama arquitectónico occidental, a lo largo del XIX y principios del XX. Una corriente, la ecléctica, forjada a partir de actitudes respetuosamente heterodoxas, ansiosa de novedad, capaz de vincular diferentes elementos históricos mediante una distinta sintaxis, un sistema abierto a nuevas formulaciones espaciales y formales.

En esencia es la combinación premeditada de infinitos elementos, de condiciones y orígenes dispares, que pretende generar con aires de continuidad, una nueva arquitectura, una actitud, más que un estilo. No dispone de modelos universales ni de recetarios, sino de revistas, repertorios y álbumes que sirven de muestrario de elementos, formas, volumetrías, que deben ser orquestados de la habilidad e ingenio del director de orquesta dependía el resultado y suerte final (Navascués, 1995).

Cousin, por muchos considerado su mejor difusor e intérprete, atribuye al eclecticismo la cualidad de la "derivación", un sistema constituido por diversos puntos de vista que a su vez provienen de otros. Niega la pretensión que otros le atribuyen por crear un nuevo sistema, considera que los postulados que los diferentes historicismos proporcionaron como afirmaciones trascendentales podrían fusionarse en una nueva doctrina, en un nuevo pensamiento, "un sistema viviente".

Para **Collins** el eclecticismo se impondrá como única doctrina aceptable en Inglaterra a partir del escándalo generado por el concurso

10 *Revue Générale de L'Architecture et des Travaux Publics*, editada entre 1840 y 1888.

abierto para el proyecto de un nuevo edificio del Foreign Office en 1857 porque basaba su justificación histórica en un período de la historia inglesa en el que el eclecticismo había surgido como la expresión no adulterada de una forma “híbrida” del clasicismo. Este estilo usará sin reglas precisas motivos renacentistas en composiciones libres ajenas a normas y tipos clásicos. Afirma haber sido en Inglaterra, lo que en Francia el estilo Luis XIII:

Tanto los arquitectos como la sociedad en general caminan hacia el futuro cargados con una masa confusa de elementos que han tomado prestados de todas las sociedades anteriores. La confusión que habría resultado de una amalgama ecléctica de todos los estilos estaba viciada en sí misma; pero era una de las condiciones necesarias para el progreso de la arquitectura. En todos y cada uno de los edificios bien proyectados de la época se debían combinar elementos diferentes y esencialmente modernos con fragmentos del pasado, para ejercer una acción saludable, que se haría más evidente cada día

(Collins, 1997 p. 359)

Daly defiende la legitimidad de todos los estilos del pasado, y aunque no entienda la miscelánea de lenguajes como un estilo en sí mismo, la considera un “puente” entre el pasado y la arquitectura del futuro, una nueva arquitectura que nos libre de la esterilidad del pasado, y de la servidumbre de copiar. Considera y defiende que el eclecticismo es el camino hacia el futuro de la arquitectura, no un simple retorno al pasado:

El arquitecto ecléctico es el hombre positivo y

práctico por excelencia: no se entusiasma por ninguna época particular del pasado; se vuelca en soñar la arquitectura del porvenir. Su concepto de la arquitectura es con frecuencia muy materialista: construir bien y conseguir de la mejor forma posible las condiciones de comodidad y armonía plástica, y, sobre todo, satisfacer al cliente; en eso consiste casi toda su doctrina.

(Daly, 1864, p. 8)

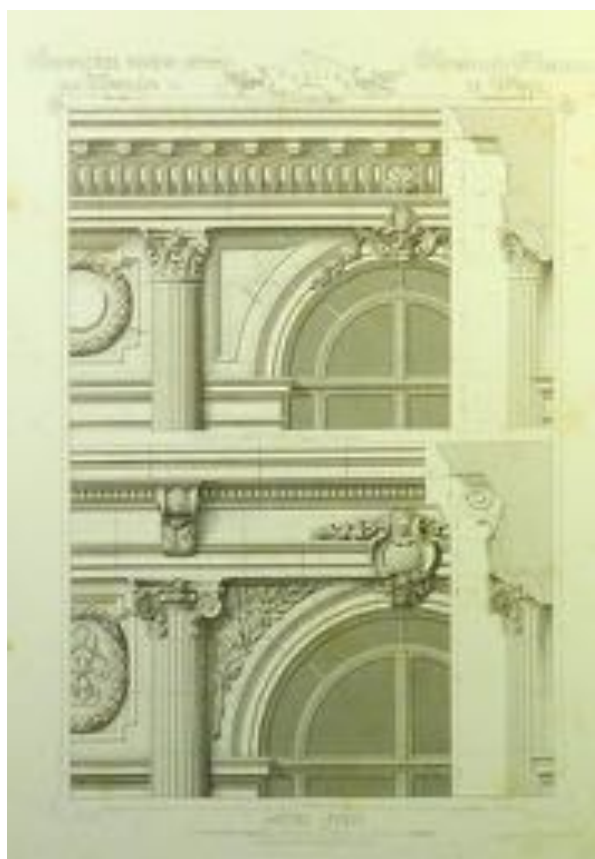


Fig 33. “Hotêls Privés”, diseño de Daly, C. (1870) V.I Pl.19

De este modo historicismos y eclecticismo caminan de la mano, son paralelos y, en cierto modo, dependientes una vez que la arquitectura, en el XIX había llegado a un callejón sin fácil salida. Dos eran las opciones que se bara-

jaban, la seguridad que ofrecía la continuidad de formas y volumetrías ampliamente aceptadas a lo largo de la historia, asumidas como recreaciones, los historicismos, o la búsqueda de un nuevo lenguaje, acorde a los nuevos tiempos, una nueva arquitectura. Aquellos que optaron por aventurarse, e intentaron formalizar un nuevo estilo, no supieron cortar de raíz con el pasado, con todo lo que se aceptaba como válido y correcto, cristalizando así el eclecticismo.

En España se gesta en la etapa Isabelina, cuando el país todavía estaba envuelto en un tar-do neoclasicismo, pasado ya el primer tercio del XIX. Tendrá aquí casi un siglo de existencia, atravesando tres etapas definidas, una inicial indecisa y fugaz, empírica, que busca en la Edad Media elementos que reutilizar, una segunda de afirmación, más comprometida y definitiva, y la tercera, a final de siglo, de depresión (Navascués, 1995).

El panorama arquitectónico español, al igual que el cultural, se vio influenciado, durante el reinado de Isabel II, por el protagonismo que en nuestro país adquiere la nación francesa^[11], de donde llegan los primeros libros y tratados, tanto de carácter teórico como práctico, que formarán a los profesionales en la Escuela de Arquitectura de Madrid, inaugurada en 1844.

Como se verá en el próximo capítulo, desde mediados del XIX crece la circulación de catá-

logos y álbumes con repertorios de edificios, así como publicaciones periódicas^[12], que difunden modelos de edificaciones, ya sean públicas o privadas, que llegan a España, principalmente desde Francia. Por lo que los primeros pasos del eclecticismo español no se identifican tanto con los modelos ingleses o alemanes como con los franceses.

Esta predilección por lo galo, que Navascués llega a calificar de "mimetismo social", no tarda en impregnar todo el panorama arquitectónico español, el institucional y el doméstico que se caracteriza por rechazar las anteriores composiciones italianizantes, las villas, para centrar su atención en el "hôtel" francés como modelo residencial a imitar. Este eclecticismo afrancesado se prolonga hasta los primeros años del XX, en plena Restauración, intenso período de dotación institucional, se construyen ayuntamientos, palacios, diputaciones, etc.

En 1882, mientras en Inglaterra reina el eclecticismo *Queen Anne Revival*, Juan de Dios de la Rada y Delgado, en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando afirma:

El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico [...] al hombre de nuestro siglo [...] ávido de emociones, lleva al concurso de sus deseos, nunca saciados, lo moderno y lo antiguo; lo nacional y lo extranjero; el arte y la industria; y en su propósito de buscar la belleza en esta novedad,

11 La amistad que une a la reina Isabel II con la emperatriz Eugenia de Montijo y con su marido, Luis Napoleón, propician la entrada de refinadas costumbres propias de las clases medias y altas francesas en la sociedad española.

12 Sobre las publicaciones de carácter periódico véase: Hurtado Toran, E. (2001). *Desde otra voluntad de permanencia. Las publicaciones periódicas de Arquitectura. España 1897-1937* (Tesis Doctoral). Madrid: Departamento de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

cuya unidad está sólo en el afán por lo bello que siente y no acierta a definir [...] Es un eclecticismo inconsciente el de nuestra vida moderna, que sintetiza el único carácter que puede llamarse propio de nuestro siglo [...] El arte arquitectónico de nuestro siglo tiene que ser ecléctico confundiendo los elementos de todos los estilos para producir composiciones híbridas.

(Citado por Bendala, 2003, p. 772)

Entiende el eclecticismo como un estilo amplio donde tienen cabida las más variadas combinaciones de edificios. Continúa su discurso afirmando que:

Ecléctico también puede ser el arte aun mezclando en un solo edificio elementos de estilo diverso; pero en saber combinarlos de modo que resulte un todo homogéneo y armónico está el secreto, que sólo al verdadero talento artístico es dado penetrar. El eclecticismo, pues, así entendido, forma en nuestro juicio, la nota característica de la arquitectura de nuestra época, sin que esto sea obstáculo para que pueda formarse andando el tiempo y pasado el período de transición que atravesamos, un estilo propio, con peculiares caracteres de originalidad.

(Citado por Bendala, 2003, p. 772)

Este discurso refleja el verdadero alcance del eclecticismo, la crisis del concepto de estilo, ya que aquel “tan esperado” que el arquitecto definía, nunca llega, la falta de unidad y la proliferación de “-ismos” imposibilitan tal existencia. Entrado el siglo XX el eclecticismo es un hecho incuestionable a nivel Europeo, son significativas las palabras de Capra en la Exposición Universal de París de 1900:

Aparte de la invasión del hierro [...] se ven amalgamados y empleados a la vez todos los estilos arquitectónicos, encontrándose en una sola fachada la columna romana con la pilastra india y el remate decorativo persa, los ventanales ojival y bizantino, la torrecilla neogótica, el calado árabe y reminiscencias de anteriores edificios de las Exposiciones de París, Viena y Chicago. Esta mezcla de estilos revela la indecisión del arte-ciencia del construir, que camina en demanda de un nuevo rumbo [...], la indeterminación y el eclecticismo en todas las manifestaciones del espíritu humano.

(Citado por Navascués, 1973, p. 266)

La segunda etapa que Navacués considera dentro del periodo ecléctico español es la de afirmación, la madurez, se asume el eclecticismo como el “espíritu del siglo”, es su etapa más decidida, donde se fragua la más interesante arquitectura de la mano de arquitectos como Ortiz de Villajos, Arturo Mélida o Fernando Arbós.

A partir de 1900 inicia su decadencia la final de las etapas, marcada por un carácter fuertemente nacionalista, el neoplateresco. Esta prolongada crisis arquitectónica pone en cuestión la formación del arquitecto, criticada y juzgada desde diversos frentes de las artes y las ciencias, el eclecticismo pasa a verse como una forma insulsa y simple de hacer arquitectura, se juzga por la imitación de modelos extranjeros iniciándose así el debate del “estilo nacional”.

La arquitectura doméstica nota la influencia de esta “crisis de estilo” sobre todo en la ar-

arquitectura de las villas, donde los arquitectos recién salidos de la Escuela de Arquitectura de Madrid dejaban notar su impronta ecléctica de origen francés. La mayor de las evidencias en Galicia fue el contraste que producían los nuevos materiales y elementos que el eclecticismo introdujo como ornamento de las fachadas, dada la rigidez evidenciada por los parámetros arquitectónicos academicistas por los que aún discurría la construcción en Galicia.

El eclecticismo en nuestra región optó, preferencialmente, por la combinación de elementos clasicistas y renacentistas en un primer momento para, en una segunda fase, optar por aquel estilo Il Imperio, cubiertas amansardadas y *hôtels* que proliferaban en los álbumes y eran socialmente considerados como de buen gusto. Esta última tendencia afrancesada, estampa de la villa ecléctica gallega, se mantiene hasta los primeros años del XX. Suelen adoptar una composición sobria, de planta baja, primero y ático (bajo cubierta amansardada) que pauta una rígida simetría axial interna.

La organización interior es clara y regular, suele adoptar pasillos y distribuidores como ejes de simetría. De la tradición inglesa se exporta el privilegiado tratamiento de las zonas sociales, el salón y el comedor se convierten en núcleo de la vivienda, siempre situados en la planta baja.

1.3.6 Lo autóctono y lo foráneo

La memoria individual y la memoria colectiva forman parte un mismo fenómeno social, dice Halbwachs (2004), una vez que la memoria y el recuerdo personal van siempre unidos a un contexto, es decir, a un marco social. Meyer (2000) considera que memoria e historia se retroalimentan, la historia invita a la memoria a recordar y a olvidar experiencias vividas por otros, convirtiendo lo intangible en tangible. Así la reconstrucción que se hace del pasado, en la que se fundamenta la memoria, remite siempre a un marco temporal y espacial, al imaginario colectivo.

El adjetivo autóctono tiene dos acepciones: "Se dice los pueblos o gentes originarios del mismo país en que viven" o "que ha nacido o se ha originado en el mismo lugar donde se encuentra". Mientras que foráneo expresa justo la idea contraria: "Que es o viene de fuera del lugar" o dicho de una persona, "que vive o está en un lugar de donde no es vecina y donde no ha nacido"^[13].

El eterno debate establecido entre lo autóctono y lo foráneo, o en torno a la manera de concebir una modernidad arquitectónica que tenga sus raíces en lo secular, identitaria y propia, se realza en la España del cambio de siglo, una España sumida en una profunda crisis política, económica y social, derivada de las últimas guerras con Cuba, Puerto Rico y Filipinas,

13 DRAE, Diccionario de la lengua española, 22.ª edición, publicada en 2001, Consultado a 05.01.2014 en <http://rae.es/>

con la pérdida de nuestras últimas colonias, la crisis del 98, el Desastre.

La fractura moral que atraviesa el país impone definir la esencia de lo nacional, de “lo español”, de lo colectivo; y del pasado, de la revisión formal de los estilos considerados históricos, se buscan referencias a la génesis de lo autóctono, mientras se intensifica el rechazo hacia los modelos foráneos, los coloniales, aquellos que, años antes, tan buena acogida habían tenido entre burgueses e indianos, y el recelo, por la presencia en la Galicia rural, de formas alejadas de la tradición, aumenta:

[...] pouco a pouco vai entrando no campo —a Galiza vital e o porvir da raza— un xénero de construción cibdadán incómodo, cursi, e feo. Os vellos pazos arruínanse, e menos mal cando quedan en poder de abandono, xa qu’as edras, os érbedos e os niños de mouchos son a fermosa decadenza d’unha vela arquitectura, mentres os balconcillos de cemento, o portland, os materiaes innobres, sinifican, coma deixou demostrado Ruskin, a morte total, o apagamento das sete lámparas da arquitectura.

(Otero Pedrayo, 1922. Citado por Iglesias, 2002, p. 126)

Desde las varias esferas de la cultura se reclama el pazo como tipología residencial propia de Galicia, una tipología que había germinado en las primeras décadas del siglo XVI, como producto de la evolución arquitectónica de la casa-torre medieval, arquitectura defensiva del medievo de la que conserva, como elemento principal y característico, la torre, y con ella, almenas, ventanas saeteras, o cercas.

La recuperación del pazo gallego, como tema arquitectónico, se intensifica en las primeras décadas del XX, dentro de un proceso de aproximación a nuestro patrimonio, gestado por los eruditos románticos, a fin de la valoración de lo propio y de la recuperación que Nós^[14] propone de la cultura gallega.

Este compromiso por lo autóctono se opone, a todo estilo o gusto foráneo, a los eclecticismos y pintoresquismos, tan bien aceptados por la sociedad burguesa del cambio de siglo. Y así aquí, en este espacio temporal, la Galicia de las primeas décadas del XX, coinciden, conviven y se enfrentan valores, tradiciones y tipologías, lo propio y lo “injertado”, lo natural y lo importado.

El término pazo proviene del latín *palatium*, durante la Edad Media evoluciona a *paaço*, y ya en los siglos XVII y XVIII -periodo de difusión y generalización del término- se utiliza *paço* para denominar a la arquitectura residencial de la nobleza en el medio rural^[15]. Nobleza heterogénea donde convivían clases medias y altas, antiguos vasallos y nobles, que compartían el privilegio común de gozar de rentas sobre las tierras, los foros. El pazo se convirtió en una tipología arquitectónica propia, mul-

14 El grupo Nós designa en Galicia a un fértil grupo de intelectuales forjado alrededor de la *Revista Nós*, fundada en 1920. Su principal objetivo fue reestructurar la cultura gallega creando órganos de expresión propia y participando en la defensa de nuestra cultura, identidad e idioma.

15 Sobre los matices terminológicos, y la revisión de la historiografía de los pazos, véase: Migués, V.M. (2002) *As terras, as pousas e os vinculeiros. A fidalguía galega na época Moderna*. Sada-A Coruña. Edicións do Castro.

tifuncional, caracterizada por su carácter residencial y doméstico, así como por ser centro de la actividad económica de la zona, en ella se almacenaban y transformaban los productos producidos en las tierras que domina, las rentas.

Arquitectónicamente se caracteriza por estar compuesto de volúmenes agregados que cumplen las más variadas funciones, la de residencia de los señores y su familia, las puramente domésticas, y las productivas. Se constituye como una arquitectura de distinción, de poder y de dominio, una arquitectura notoria, tanto volumétrica como simbólicamente^[16].



Fig 34. Pazo de Vista Alegre, Vilagarcía de Arousa. S XVI

16 Esencia intangible que también caracteriza a la arquitectura de las villas indianas, o sea que si se definiera como "tipo", es decir, como enunciado lógico de esta "tipología" arquitectónica, esta esencia inmaterial podría situar al pazo y a la villa indiana dentro de la misma tipología arquitectónica.

Los nobles de mayor patrimonio dispondrán de dos residencias, una urbana, para los meses de invierno y primavera, y otra solariega, para los meses de percepción de rentas, verano y otoño. El pazo dará muestra de este contacto que sus propietarios tienen con la ciudad, por una parte, las vestimentas y mobiliarios cosmopolitas que lucen, y por otra, los elementos y formas cultas que presentan.

Es habitual que los nobles encarguen la construcción, ya sea nueva o de reforma y ampliación de estructuras agrarias preexistentes, a profesionales de la ciudad. Éstos tomarán como inspiración modelos cultos foráneos, por ejemplo la villa italiana, o el palacio neoclásico, de donde tomarán escalinatas, pórticos, zaguanes o balcones, que aplicarán a tipologías populares, enriqueciendo la tradicional y sobria arquitectura pétreo del rural gallego. El barroco será el periodo durante el cual el pazo adquiriera las características arquitectónicas que le definirán como tipología, arquitectura de formas cultas y construcción tradicional.

El ambiente ilustrado del último tercio del XVIII fomentará el desarrollo de las explotaciones agrícolas, y consecuentemente de los pazos, la Real Academia de Agricultura del Reino de Galicia o las posteriores Sociedades Económicas, difunden nuevas ideas sobre la importancia de la tierra y de los cultivos, las explotaciones agrícolas son potenciadas y consecuentemente los pazos evolucionan. Más allá de sus funciones originales, residencial y productiva, se valora su carácter campestre. Los espacios exteriores se renuevan, y aparecen los jardines

como lugares de disfrute y reposo de los sentidos, los espacios de ocio aumentan, y en general el conjunto se amplía.

Los pazos de mayor importancia y tamaño pasan a ser denominados "quintas"; conservan la organización espacial de los pazos e incorporan nuevos elementos arquitectónicos, como santuarios. Son construcciones más sobrias, a lo sumo mantienen en la fachada principal algún escudo o balcón, y carecen de la emblemática torre.

Funcionalmente los pazos y las quintas conservan el esquema característico de la vivienda de la pequeña y media nobleza europea. Suelen ser de dos plantas, la baja se reserva a los espacios más utilitarios y estancia de los criados, y la superior a la familia. Los espacios de la planta principal suelen aparecer muy compartimentados, sin especialización funcional, interconectados por estrechos pasillos. Los compartimentos habituales son las habitaciones, el salón de la familia, la sala de las visitas, precedida habitualmente de una antesala, el comedor y la cocina. Paulatinamente se incorporan archivos, estudios, gabinetes, bibliotecas y oratorios. Los cuartos suelen bastante herméticos, es habitual que adquieran la forma de alcoba, dentro de otro cuarto mayor, los protege del frío y de la humedad típica de Galicia.

A finales del XVII se observa una evolución de la tipología, los compartimentos de almacén, producción y estancias de criados y de animales empiezan a disponerse en construcciones anexas, aisladas.

La abolición de señoríos y mayorazgos, en 1877, y las nuevas redes de comercialización (gracias sobre todo a la conexión de Galicia con la meseta vía ferrocarril), afectan a la base socioeconómica del universo que gira alrededor del pazo, y hacen que, durante el siglo XX, experimente una lenta y progresiva decadencia; la nobleza, en declive, abandona el campo y regresa a la ciudad.

Este alejamiento del mundo rural por parte de las clases dominantes no durará mucho, no tardará en volver a ser, el campo, el escenario idóneo para manifestaciones de poder y estatus. El declive de la nobleza coincide en el tiempo con el desarrollo burgués, nuevos comerciantes y hombres de negocios enriquecidos que se fijan en el campo, no como fuente y medio de riqueza, sino como lugar de retiro y descanso.

Vuelve a ser, esta arquitectura culta en el rural, símbolo de distinción, de estatus social, segundas residencias vinculadas a la moda del veraneo, y que mantenían, en común con el pazo tradicional, el conservar la actividad agrícola de la finca. Arquitectónicamente estas nuevas construcciones se alejan de la volumetría y sobriedad de su predecesora y se aproximan más al caserón que desde finales del XVII domina la escena academicista.

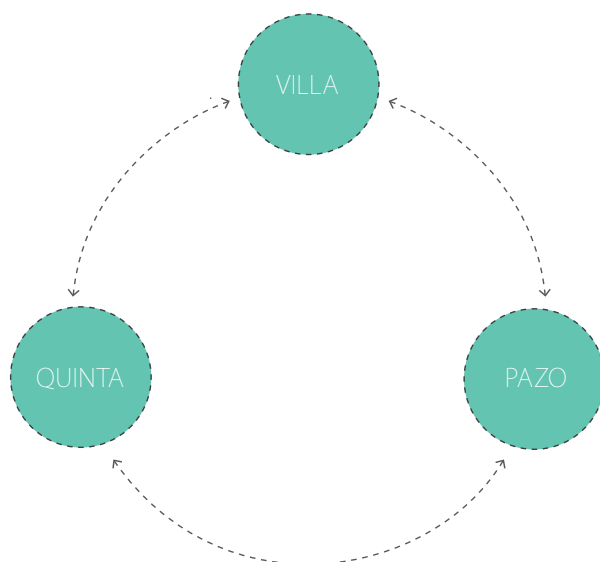
Pasillos y corredores dejan de ser meros medios de comunicación y adquieren mayor autonomía, articulan espacios y se estructuran mejor las funciones. Es habitual, en las quintas, la duplicidad de espacios en ambas plantas, como el binomio comedor-cocina, presente

tanto en la principal como en la planta baja, lo que permite que servicio y familia no compartan espacios. Por regla general las estancias son mayores y más alineadas, suelen disponerse armarios y las instalaciones sanitarias ocupan habitualmente los extremos de los pasillos. Estas nuevas tipologías arquitectónicas, herederas de los pazos, presentan innovaciones con respecto a sus "progenitoras" a la hora de separar espacios utilitarios y domésticos. La residencia se configura en un volumen único principal y los espacios destinados a aperos agrícolas, almacenes, establos o cortes, se disponen en volúmenes aislados, en un lateral del solar o en la parte posterior.

Desaparecen blasones y demás iconografía heráldica, el habitual hermetismo del pazo desaparece, los imponentes cierres y portones de acceso son sustituidos por verjas y muros bajos, se abre la edificación al entorno, el espacio privado se vuelve un poco más público.

Arquitectónicamente se pasa de la agregación de volúmenes del pazo, al volumen único, que suelen adoptar las nuevas quintas, influencia del ámbito urbano de donde proceden también vocablos academicistas, como molduras de dinteles y jambas, ventanas, puertas y otros elementos ornamentales cultos vigentes en las ciudades.

El hecho de que sean los mismos arquitectos de las ciudades los que definan la arquitectura de estas nuevas "casa de campo", explica el lenguaje ecléctico y clasicista que presentan durante la primera mitad del siglo XIX.



Esquema 3. Transición tipológica Villa-Pazo-Quinta-Villa

El concepto de villa reaparece, a finales de este siglo, para designar a las nuevas residencias rurales destinadas ya exclusivamente a ocio y recreo; los Diccionarios de la Real Academia, de los siglos XVIII y XIX, equiparan el término a quinta, o casa de campo, a partir de 1899 la definición cambia por casa de recreo situada aisladamente en el campo, atendiendo ya a su connotación más lúdica, reflejo de la moda de casa de veraneo desarrollada a finales del XIX (Iglesias, 2002)

Se puede así trazar un círculo referencial que muestra la transición entre estas diferentes tipologías dentro del repertorio arquitectónico residencial del rural gallego (Esquema 3).

Daly (1864) las define como edificaciones más elegantes que amplias que la burguesía adinerada construye en las áreas suburbanas, construcciones que considera aglutinan la soberbia y orgullo de los castillos, y la libertad formal de las edificaciones residenciales de moda.

Será notoria la influencia que estas “nuevas villas” muestren del ambiente arquitectónico urbano, ya que, al igual que las quintas, suelen llevar la firma de algún profesional de la ciudad, formado en las escuelas de arquitectura más relevantes y buen conocedor del estilo ecléctico en boga. Arquitectos capaces de dotar de mayor libertad y variedad formal al panorama arquitectónico gallego, que por aquel entonces, estaba sometido a los rígidos parámetros academicistas.

Uno de los rasgos más característicos de las villas es el tratamiento especial que se le da a las áreas más sociales, como el comedor o el salón, normalmente ubicados en el núcleo central de la vivienda, en planta baja. En las villas y residencias de finales del XIX, la cocina pasará a disponerse también en la planta baja, siempre ligada al comedor, dotando de mayor funcionalidad e higiene al esquema doméstico. Se mantiene la tradicional conexión entre comedor y cocina, y se potencia el eje de comunicación entre vestíbulo y salón principal, así como entre salón principal y exterior (jardín), y entre salón principal y otros salones menores, como estudio, biblioteca o gabinetes. Se presta especial cuidado a la planta social, a los circuitos de circulación y a los espacios que servirán a las relaciones sociales.

Las casas para jardineros y caseros encargados del mantenimiento de las fincas se disponen, al igual que en las quintas, en volúmenes independientes dispuestos en los laterales, o en la parte posterior de la propiedad, independientes de la edificación principal. En el ámbito doméstico la villa muestra también esta segre-

gación de espacios y duplicidad de estancias, existen elementos de comunicación, como escaleras y pasillos, así como cuartos, comedor y habitaciones -éstas normalmente ubicadas en las buhardillas- totalmente independientes de los espacios reservados a la residencia de la familia.

El eclecticismo decimonónico surtirá a la villa, en un primer momento, de motivos clasicistas y renacentistas para, ya entrada la década de los setenta, optar por el barroquizante estilo Segundo Imperio Francés. El éxito de estas villas afrancesadas, inspiradas en los parisinos palacetes del II Imperio, se mantiene hasta entrado el siglo XX, modelos que en algunos casos rompen su austero volumen, para disponer, en la fachada principal, algún porche que sirve de terraza o mirador a las habitaciones de la planta superior.

El cambio de siglo conlleva también cambios en cuanto a las modas y gustos arquitectónicos, y aunque los burgueses más tradicionales mantienen este gusto por el palacete afrancesado, se nota en la Galicia de entresiglos, un sutil interés por el interesante y novedoso mundo de lo Pintoresco. La cosmopolita actitud adoptada en las últimas décadas de la centuria anterior, aquella que se abre a estilos arquitectónicos foráneos, fija ahora su mirada en la arquitectura inglesa, en las edificaciones variopintas de formatos asimétricos e irregulares que decoran los cuidados jardines anglosajones. Edificaciones volumétricamente opuestas a la rigidez y unidad del pazo y de la quinta afrancesada, construcciones que se entienden como alternativas a la pretensión

de los palacetes del Segundo Imperio, como nuevas opciones de distinción. Diferenciación marcada por la novedosa relación que estas edificaciones mantienen con el entorno y por la novedosa apariencia de sus formas.

Dos serán las vertientes diferenciadas del gusto Pintoresco en Galicia (Sánchez, 2007): una inicial más medievalizante y otra más virtuosa, la pintoresca. De la primera destacan las edificaciones con cuerpos torreados y detalles historicistas en vanos y molduras, siempre en piedra de sillería; la segunda se caracteriza por presentar cubiertas de grandes inclinaciones y pronunciadas proyecciones, paramentos verticales que combinan diferentes materiales como ladrillo y azulejo, y carpinterías que destacan por su atractivo visual.

Estas dos vertientes, junto con otras corrientes minoritarias, como la versión de chalet alpino, revelan el común interés por potenciar las siluetas recortadas y asimétricas, por aumentar y diversificar la muestra de materiales constructivos y, con ellos, de cromatismo; por establecer diferentes vínculos entre la edificación y su entorno; escalinatas, verandas, balcones, miradores y porches, revelan la intención que tuvo el gusto Pintoresco por conectar la casa con el paisaje, por hacerla vivir de su entorno próximo.

Wenceslao Fernández Flórez (1980) describe con gran expresividad aquella arquitectura variopinta que de repente se inserta entre la piedra y el verde del rural gallego:



Fig. 35. Villa el Pilar. Vigo. 1913

La casa estaba en medio de la gándara verde y riente. Había sido construida con pretensiones de chalet, con arreglo a un gusto poco común, sin la pesada abundancia de granito que las lluvias frecuentes aconsejan en el país galiciano, con balcones de madera pintada bajo tejados puntiagudos y de salientes aleros. Parecía una casa arrancada de un cromó holandés. Seguramente fuera construida para recreo de veraneantes, y, en algún tiempo, todos los terrenos que la rodeaban habían sido jardín.

(Volvoreta, 2004, p.40)

Con la llegada del modernismo el panorama arquitectónico gallego asume una nueva tendencia, que convivirá con la pintoresca, en sus dos vertientes, y la ecléctica en la ideación de las casas de campo. Esta nueva predisposición

arquitectónica es producto de la superposición y combinación de diferentes tendencias, rasgo característico del modernismo gallego, acopla pautas compositivas y motivos del eclecticismo fin de siècle francés con vocablos procedentes del art nouveau franco-belga en un primer momento y, más tarde, con lenguajes propios de la arquitectura vienesa de Secessión.

Solo la característica tendencia epidérmica del modernismo gallego puede justificar esta miscelánea, villas y chalets, ya fuesen de formato cúbico afrancesado o irregular Pintoresco, travestidos y adornados con ropajes procedentes de las efímeras y novedosas vanguardias europeas. Son, las casa de campo modernistas, en Galicia, reinterpretaciones de edificaciones propias a estilos precedentes, enriquecidas de elementos ornamentales modernistas, geométricos y vegetales, que destacan en puntuales disposiciones sobre superficies lisas.

Todas estas variantes residenciales, pazos, quintas y villas, se dejarán sentir, durante las primeras décadas del XX en las arquitecturas promovidas por el colectivo indiano, arquitecturas de un llamativo eclecticismo que concentra todo un repertorio decorativo con muestras historicistas, modernistas, academicistas, y algún capricho ciertamente *"kitsch"*.

Una arquitectura de ansiado reconocimiento social y ostentación económica que combina elementos autóctonos y coloniales, que ansía imitar, descaradamente, las edificaciones de los más nobles y notables. Construcciones que incorporan todas las innovaciones de confort

e higiene, traída de aguas, alumbrado eléctrico, instalaciones sanitarias con agua caliente y muchas otras novedades pioneras para sus localizaciones (Sánchez, 2007).

El apogeo de estas construcciones desencadenó, a finales de la segunda década de los veinte, duras críticas por parte de los intelectuales más nacionalistas, Otero Pedrayo, Castelao o Risco, entre otros, criticaban con dureza el "implante" de estos estilos foráneos en nuestra geografía. Calificaban a estas construcciones de "abominables" y arrojaban sobre ellas las más despectivas alusiones, rechazaban de forma tajante los matices coloniales que presentaban, las consideraban totalmente ajenas a la tradición constructiva y formal de nuestro patrimonio vernáculo.

Así los años veinte se caracterizan por la defensa y por la búsqueda de una arquitectura propia, autóctona y regionalista, que reencuentra en el pazo el modelo residencial idóneo a las demandas burguesas, apto tanto para el medio rural, como para la moda del veraneo y la periferia urbana. Este retorno tipológico, esta recuperación del pazo como modelo residencial, marca una trayectoria circular de partida y de llegada:

Este proceso de retorno a lo propio se inicia años antes, durante la segunda mitad del XIX, cuando con el Rexurdimento emprende un proceso de reivindicación de la cultura y la lengua gallegas, nostalgia regionalista que no afectará a la arquitectura hasta finales de la década de 1910, cuando se reclame para Galicia una arquitectura más enraizada a lo vernáculo.

El panorama academicista gallego entra en un proceso de aproximación al patrimonio, de interés por lo que identifica a Galicia como pueblo, por lo que le es propio, un proceso de consolidación y recuperación de la cultura gallega motivado por el impulso ideológico del galleguismo y la generación Nós. La pérdida de vigor en la que se encuentra el modernismo favorece la entrada de esta vía regionalista. Se presta más atención a nuestro patrimonio arquitectónico, se valora, estudia y cataloga a fin de encontrar referentes que sirvan de base a esta nueva arquitectura de carácter gallego. Se presta especial interés a los rasgos singulares que algunos estilos internacionales habían manifestado en nuestra tierra y se recuperan las tipologías que se consideran autóctonas.

De estas dos preocupaciones, la estilística y la formal, se obtendrán los referentes para la nueva arquitectura regional. Se realizan estudios y catalogación del patrimonio arquitectónico gallego, una primera aproximación erudita, a fin de destacar y divulgar sus peculiaridades. Aproximación que había empezado medio siglo antes en nuestra producción literaria, Valle Inclán, Emilia Pardo Bazán, Elena Quiroga, Francisco Camba, Vicente Risco y Otero Pedrayo, entre muchos otros, ya dan cuenta y protagonismo, desde finales del XIX, de las estructuras arquitectónicas y de los estilos que definen y caracterizan la cultura gallega. En 1932 Otero Pedrayo en *Morte e resurrección* lo describe del siguiente modo:

E a Galicia chegáu a ista mestría en catro momentos do tempo. No céltigo, no románico, no barroco, no romántico. Certamente, con diferente

forza e Intensidade en cada ún, i en todos dunha maneira incompleta, porque todas as obras dos homes son demarcadas e endexamais completas no tempo histórico. Pra enxergar o valor e a significanza de cada momento podémolos simbolizar no dolmen da gándara, no poema ou no pórtico románico, na torre barroca, no verso dos Precursores.

(Citado por Iglesias, 2002, p. 124)

Y, años más tarde, Castelao, en *Sempre Galiza* señala el "barroco galego" como nuestro "estilo nacional":

As artes da construción calaron en Galiza no estilo románico, que perdurou por riba do gótico, deica enlazarse co barroco. O gótico, por ser un arte lóxico, non pudo aclimatare no noso país, pero do barroco fixemos un "estilo nacional". Porque tendes que saber que hai un "barroco galego", e que, neste estilo, creamos exemplares que son fitos da historia do arte.

(Citado por Iglesias, 2002, p. 124)

El pazo será el modelo que sirva de base para definir tipología residencial válida a las nuevas demandas, las de la burguesía y las galleguistas, patrón de vivienda unifamiliar aislada, que podrá adaptarse a los diversos escenarios, a la vida en el campo, de donde procede, a las nuevas áreas residenciales, para moda del veraneo, y a las áreas de crecimiento periurbanas, la ciudad-jardín. Se recupera el pazo como expresión arquitectónica regionalista, se procede a su estudio y catalogación, prestando especial interés al pazo barroco, por la peculiaridad del estilo en Galicia, en concreto al "barroco de placas", al "compostelano".

El compromiso ideológico propuesto por el galleguismo, para la valoración de la cultura y la política gallega, no fue asumido de igual modo por los diferentes grupos sociales. Una parte de los profesionales y gran parte de los academicistas participan activamente de las actividades culturales que el galleguismo promueve, la burguesía y el proletariado, aunque no se vinculan directamente, sí comparten la nostalgia por las formas arquitectónicas que se pretenden rescatar, tipologías en contacto con las tradiciones constructivas y vernáculas.

Este ambiente pronto se hace notar en muchos de los profesionales metropolitanos, aquellos que mantienen una relación más directa con el mundo académico y culto, que lejos de continuar o prolongar la vocación modernista con la que salen de la universidad, miran y apuestan con decisión por estas bases arquitectónicas gallegas, por el pazo como modelo tipológico y el barroco como estilo (Iglesias, 2002).

Parte I
Bibliografía

A

PUBLICACIONES:

Ackerman, J. (1997). *La villa. Forma e ideología*. Torino: Edizioni di Comunità.

Alison, A. (1821). *Essays on the nature and principles of taste*. Hildesheim: G. Olms.

Alonso Pereira, J. y Chueca Goitia, F. (1985). *Madrid 1898-1931: de corte a metrópoli*. Madrid: Comunidad de Madrid.

Álvarez Quintana, C. (1991). *Indianos y Arquitectura en Asturias (1870-1930)*. Oviedo: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Asturias.

Álvarez-Valdes, M. (2011). *Jovellanos: vida y pensamiento*. Oviedo: Ediciones Nobel.

Anatol Seonae, B., Ardá Suárez, C., López Martínez, M. y López Martínez, N. (2000). *Indianos : arquitectura da emigración na península de Bezoucos, Ares, Cabanas, Fene e Mugardos*. A Coruña: COAG Ferrol

Aramburu-Zabala Higuera, M. Á., y Soldevilla Oria, C. (2007). *Arquitectura de los Indianos en Cantabria (siglos XVI-XX). El patrimonio de la emigración trasatlántica*. Santander: Ediciones de Librería Estudio.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Alonso Pereira, J. R. (2005). "El fenómeno indiano en Asturias y en Galicia y la arquitectura de García Núñez a uno y otro lado del Eo". En Gutiérrez, R. *Julián García Núñez, caminos de ida y vuelta*, pp. 9-22, Buenos Aires: Fundación Carolina-CEDODAL.

Alonso Pereira, J. R. (2009). "Problemática de las fuentes en la historia de la construcción de la arquitectura española contemporánea". En Huerta Fernández, S. (coord.), *Actas del sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, pp 45-52, Valencia: Instituto Juan de Herrera.

Alvarez Quintana, C. (1985). "Publicaciones gráficas de arquitectura doméstica (1800-1925)". En *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 5, pp. 205-226.

Aníbarro, M. (1993). "Pintoresquismo". En *Cuaderno de Notas*, nº1, pp. 49-52.

B

PUBLICACIONES:

Baeschlin, A. (1930). *Casa de Campo Españolas*. Barcelona: Editorial Canosa.

Barreiro Fernández, X.R. (1981). *Historia de Galicia, IV. A idade contemporánea*. Vigo: Galaxia.

Bendala Galán, M. (2003). *Manual del arte español: introducción al arte español*. Madrid: Silex.

Bores Gamundi, F. (2000). *Casas de Indianos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas.

Bores Gamundi, F. (2009). *Casas de Indianos Pontevedra*. Pontevedra: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración, Consellería de Vivenda e Solo.

Bouchard-Huzard, L. (1858). *Traité des constructions rurales et de leur disposition*. Paris: Deuxième Édition.

Burke, E. (1807). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Alcalá: Oficina de la Real Universidad.

C

PUBLICACIONES:

Carballo-Calero, M. V. (2000). *Arte y ciudad en Galicia, Siglo XX*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia.

Carpinell, J. (1880-1889). *Arquitectura práctica. Álbum de proyectos de edificios particulares*. Barcelona: Trilla y Serra, s.f.

Carr, E. (2010). *¿Qué es la historia?*. Madrid: Ariel.

Casa de Puerto Rico en España (coord.) (1997). *Galicia y Puerto Rico en sintonía: IV Concurso de redacción de ensayos sobre Puerto Rico*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Inter-cambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.

Casali, L. (1922). *Modelos de edificios económicos: casas baratas, villas y granjas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Castro, M. A. (1980). *Arquitectura en San Juan de Puerto Rico (siglo XIX)*. Puerto Rico: EDUPR

Cifre de Loubriel, E. (1989). *La formación del pueblo puertorriqueño: contribución de los gallegos, asturianos y santanderinos*. San Juan, Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Chadwick, G. (1966). *The Park and the Town*. Londres: The Architectural Press.

Collins, P. (1997). *Los ideales de la Arquitectura Moderna y su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cros, E. (2003). *El sujeto cultural, Sociocrítica y psicoanálisis*. Medellín: Universidad Eafit.

Cuche, D. (2004). *La noción de la cultura en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Cala Carvajal, R. (2000). "Análisis lingüístico de la figura del indiano en el teatro de Santiago Rusiñol (1861-1931)". En Riquer, Isabel de (ed. lit.), Losada Soler, E. (ed. lit.) y González Fernández, H., *Professor Basilio Losada: ensinar a pensar con liberdade e risco*. Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 232-237.

Campos Estévez, C. (1997). "La presencia de los Inmigrantes gallegos en el comercio de San Juan: 1825-1846". En AA.VV. *Jornadas de la emigración gallega a Puerto Rico: actas del Congreso celebrado en San Juan*, Sada: Edición do Castro, pp. 17-38.

Castelao Alfonso, R. (1962). "Cousas". En R. Castelao Alfonso, *O pai de Migueliño*, Vigo: Galaxia, pp. 94-95.

Castiello, C. (2011). "Tratamientos literarios y cinematográficos de la emigración americana". En *Qua-derns de Cine*, núm. 6 , pp. 33-44.

TESIS:

Costa Borges, P. (2008). *O desenho do território e a construção da paisagem na ilha de S. Miguel, Açores, na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas*. Portugal, Tesis de Doctorado de la FCTUC Arquitectura.



PUBLICACIONES:

Daly, C. (1864). *L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III : nouvelles maisons de Paris et des environs*. Paris: Ducger et Ci.

Downing, A. (1842). *The Architecture of Country Houses*. New York: D. Appleton y company.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

D'Alembert, J.A. (1822). "Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la Philosophie dans matières de Goût". En D'Alembert, J.A. *Oeuvres*, Paris: L'Imprimerie de A. Belin, pp. 326-333.

de Paz de Castro, E. (2013). "Hacer las Américas: el viaje sin retorno de un personaje galdosiano". En *Communication and Culture Online*, Special Issue 1, pp. 55-66.

Díaz Pardo, I. (1985). "Documentos para a Historia Contemporánea de Galicia". En Fernández, C., *Franquismo y transición política en Galicia*, Sada: Edicións do Castro. pp. 5-9.

Durán Villa, F. (1989). "Veintiséis años de emigración gallega a Europa; de la estabilización a la integración en la C.E.E. (1959-1986)". En AA.VV. *Actas do Simposio Internacional Otero Pedrayo e a Xeografía de Galicia*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 181-192.

E

PUBLICACIONES:

Eastlake, C. (1872). *A history of the Gothic revival*. London: Longmans, Green, and co.

F

PUBLICACIONES:

Falgás, V. (1927). *Villas y chalets*. Barcelona: Ediciones Artísticas.

Fernández Flórez, W. (1980). *Volvoreta*. Madrid. Cátedra.

Fernández, X. F. (1995). *Arquitectura del eclecticismo en Galicia. (1875-1914)* A Coruña: Universidade da Coruña.

Filgueira, M. (2014). *Eclecticismo, arquitectura y ciudad en Galicia*. Vigo. Instituto de estudios viganeses.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Fidalgo Casares, M. (2009). "As Casas Indianas do Baixo Miño". En F. Bores Gamundi, *Casas de Indianos Pontevedra*, Pontevedra: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración, Consellería de Vivenda e Solo, pp. 13-28.

Freixa, M. (2000). "Entre el cosmopolitismo y la vuelta a lo autóctono, la arquitectura modernista en

Galicia y Cataluña". En Carballo-Calero, M.V., *Arte y ciudad en Galicia, Siglo XX. Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia, pp. 213-220.

G

PUBLICACIONES:

Giedion, S. (1982). *Espacio, Tiempo y Arquitectura. Origen y Desarrollo de una Nueva Tradición*. Madrid: Reverte.

Gutiérrez, R. (1984). *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Garrido Moreno, A. (2000). "Elementos ornamentales en la arquitectura". En Bores Gamundi, F., *Casas de Indianos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 61-90.

González Lopo, D. L. (1998). "La emigración gallega a América durante los siglos XVII-XX". En Suárez Albán, *Língua e imigração galegas na América Latina*, Salvador (Brasil): Celga, pp.169-194.

H

PUBLICACIONES:

Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos

Herrero García, M. (1966). *Ideas de los Españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.

Hitchcock, H.R. (1981). *Arquitectura: siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra

Hume, D. (1896). *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press.

Hussey, C. (2013). *Lo Pintoresco. Estudios desde un punto de vista*. Madrid: Biblioteca Nueva

TESIS:

Hurtado Toran, E. (2001). *Desde otra voluntad de permanencia. Las publicaciones periódicas de Arquitectura. España 1897-1937*. Tesis Doctoral. Madrid: Departamento de Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

I

PUBLICACIONES:

Iglesias Veiga, J. R. (2013). *Arquitectura e Indianos na Cidade de Vigo e Bisbarra*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Iglesias Veiga, J. R. (2002). "Bases ideológicas para la recuperación del pazo gallego en los años 30". En AA.VV. *Actas Del Congreso Internacional Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana*, Pamplona: T6 Ediciones, pp. 123-133.

TESIS:

Iglesias Veiga, J. R. (2010). *La tendencia regionalista en la arquitectura gallega de las primeras décadas del siglo XX*. Tesis doctoral. Facultad de geografía e Historia. Departamento de Historia del Arte. UNED.

K

PUBLICACIONES:

Kant, I. (2003). *Lo bello y lo sublime*. Biblioteca Virtual Universal.

L

PUBLICACIONES:

Le Corbusier. (1998). *Hacia una Arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.

Leboreiro Amaro, M.A. (2000). *Vigo puerto y destino: atlas urbanístico de Vigo*. Santiago de Compostela: Fundación Provigo.

Lida, C. (1994). *Una Inmigración Privilegiada: Comerciantes, Empresarios y Profesionales Españoles en México en Los Siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Llanova Campo, M. (2007). *Una Arquitectura de distinción*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos y otros.

Loudon, J. C. (1838). *The Suburban Gardener and Villa Companion*. New York : Garland Pub.

Longinus, D.C. (1882). *Tratado de la sublimidad traducido fielmente del griego de Dionisio Casio Longino: con notas históricas, críticas y biográficas, y con ejemplos sublimes castellanos comparados con los griegos citados por Longin*. Sevilla: R. Tarascó y Lassa

Loudon, J. C. (1842). *An Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture*. London: Longman, Brown, Green and Longmans.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Llorden Miñambres, M. (1987). "Los asturianos y América". En Morales Saro, M. *Arquitectura de Indianos en Asturias*, Colombres: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, pp. 39-52.



PUBLICACIONES:

Magariños, A. (1999). *A emigración, modernización e cambio social na Galicia contemporánea: 1900-1936*. Editorial Laiovento, S.L.

Martínez Hernández, V. (1981). *Arquitectura domestica de la ciudad de Méjico* (1890-1925). Universidad Nacional Autónoma de México: Escuela Nacional de Arquitectura.

Meason, G. (1828). *On the Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*. London: C. Hullmandel.

Meijide Pardo, A. (1960). *La emigración gallega intrapeninsular en el siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Catalunya, p. 279.

Migués, V.M. (2002). *As terras, as pousas e os vinculeiros. A fidalguía galega na época Moderna*. Sada-A Coruña: Edicións do Castro.

Morales Saro, M. (1987). *Arquitectura de Indianos en Asturias*. Colombres: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.

Morán, F. (1983). *También se muere en el Mar*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.

Muthesius, H. (1904). *Das englische Haus*. Berlin: Ernst Wasmuth

Muthesius, H. (1908). *The English House*. Berlín: Crosby.

Muthesius, H. (1987). *The English House*. Berlín: Blackwell Science Ltd.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Maderuelo, J. (2012). "La mirada pintoresca". En *Revista de Estudos do Departamento de Historia da*

Arte, nº. 11, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 79-90.

Martínez Tolentino, J. (2001). "El indiano en tres comedias de Lope de Vega". En *Revista de Estudios Teatrales*, nº15, pp. 83-96.

Meyer, E. (2000). "Memoria y consciencia histórica". En *Historia, antropología y fuentes orales*, nº24, pp.77-94.

N

PUBLICACIONES:

Navascués Palacio, P. (1973). *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Biblioteca de estudios madrileños.

Núñez Seixas, X. M. (1988). *Emigrantes, caciques e indianos o Influxo sociopolítico da emigración transoceánica en Galicia (1900-1930)*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, D.L.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Navascués Palacio, P. (1995). "Prólogo". En Fernández, X., *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914)*. A Coruña: Universidade da Coruña, pp. 9-12.

P

PUBLICACIONES:

Pardellas, X. (1978). *A emigración*. Vigo: Artes Gráficas Galicia.

Payne Knight, R. (1806). *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*. Londres: Payne.

Pérez Galdós, B. (1984). *Rosalía*. Madrid: Cátedra.

Posener, J. (1972). *From Schinkel to the Bauhaus: five lectures on the growth of modern German architecture*. New York: G. Wittenborn.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Pereira, J. R. (2005). "El fenómeno Indiano en Asturias y en Galicia". En Gutiérrez, R., *Caminos de ida y vuelta: un español en Argentina, un indiano en España*, Buenos Aires: Fundación Carolina-CEDO-DAL, pp. 9-22.

Pevsner, N. (1947). "Lo Pintoresco en la Arquitectura". En *The Journal of the R.I.B.A.* vol. 55, nº. 2, pp. 55-61.

Pevsner, N. (1949). "Richard Payne Knight". En *Art Bulletin*, nº 31, pp. 293-320.

Pidal Tarquis, E. (2008). "La historia de una casa-palacio del siglo XIX: El Carrascalejo (Cehegín, Murcia)". En *Imafronte* nº 19-20, pp. 333-362

Prada Pérez de Azpeitia, M. (1998). "El modelo funcional y la arquitectura libre inglesa". En *Cuaderno de Notas*, nº6, Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, pp.125-144.

TESIS:

Pereira da Silva, A. S. (2013). *La intimidad de la casa: el espacio individual en la arquitectura doméstica en el siglo XX*. Tesis Doctoral. Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Pérez Sanlén, J. (2010). *La pintura de paisaje en la serie Al-Boeira*. Tesis de Doctorado de la Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Pintura.

Pina Lupiáñez, R. (2004). El proyecto de arquitectura. El rigor científico como instrumento poético. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

R

PUBLICACIONES:

Ripodas Ardaz, D. (1991). *Lo indiano en el teatro menor español de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ediciones Atlas.

Rodríguez Galdo, M. X. (1993). *Galicia, país de emigración: la emigración gallega a América hasta 1930*. Colombres: Archivo de Indianos.

Rossi, A. (1992). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Rodríguez Llera, R. (1988). "Arquitectura doméstica familiar moderna". En Ribera, J. (coord.), *Arquitectura y orden. Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*, Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyecto Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, Colegio Oficial de Arquitectos de León, pp. 69-88.

S

PUBLICACIONES:

Samosata, Luciano de (1981). *Obras (Luciano) Vol. 1 (42)*. Madrid: Editorial Gredos.

Samuelle Lamela, C. (2000). *La emigración gallega al Río de la Plata*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Sánchez Alonso, B. (1995). *Las causas de la emigración española 1880-1930*. Madrid: Alianza Editorial.

Sánchez García, J. A. (1997). *Faustino Domínguez Domínguez y la arquitectura gallega del siglo XIX*. A Coruña: Diputación provincial de A Coruña.

Sánchez-Albornoz, N. (1995). *Espanoles hacia América. La emigración en masa (1880-1930)*. Madrid: Alianza.

Santaolalla, I. (2005). *Los "otros". Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza.

Saramago, J. (2010). *Cuadernos de Lanzarote*. Alfaguara.

Sazatornil Ruiz, L. (1996). *Arquitectura y Desarrollo Urbano de Cantabria en el siglo XIX*. Santander: Universidad de Cantabria.

Segre, R.(1975). *América latina en su Arquitectura*. México: Unesco Siglo XXI editores.

Sixirei Paredes, C. (1988). *A Emigración*. Vigo: Galaxia.

Souto González, X. M. (1990). *Coñecermos Vigo*. Vigo: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Souto González, X. M. (1990). *Vigo: cen anos de historia urbana, (1880-1980)*. Vigo: Edc. Xerais.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Sánchez García, J. A. (2007). "Entre la persistencia de lo autóctono y la seducción por lo foráneo. Espacios residenciales en Galicia en los siglos XIX y XX (pazos, quintas, villas y chalets)". En Creixell, R.M. y Sala, T.M. /eds.), *Espaces intérieurs: la maison et l'art (XVIII-XXIè siècles)*, Barcelona: Edicions Universitat Barcelona, pp. 233-244.

Sazatornil Ruiz, L. (2005). "Ralph Selden Wornum y la Arquitectura Inglesa en la costa cantábrica". En Cabañas Bravo, M., *El Arte foráneo en España, presencia e influencia*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 150-167.

Sixirei, C. (2000). "Habaneros". En Bores Gamundi, F., *Casas de Indianos*, Xunta de Galicia, Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas, pp. 13-34.

Sixirei Paredes, C. (2006). "Andalucía y Galicia. Dos modelos de emigración regional a América". En AA.VV., *Viejas y nuevas alianzas entre América latina y España : XII Encuentro de Latino Americanistas españoles*, Santander, pp.184-194

Soraluce Blond, J. (2002). "Introducción". En AA.VV., *Artistas galegos. Arquitectos. Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*, Vigo: Nova Galicia Edicións, S.L.

Suárez, J. (2002). "Acerca de la esencia de la Arquitectura". En *Utopía y Praxis Latinoamericana*, nº 16, pp. 93-100

TESIS:

Serrano, E. (2006). *Territorios y Capitalismo*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.

T

PUBLICACIONES:

Táboas Veleiro, T. (2004). *Emigración e Arquitectura. Os Brasileiros*. Vigo: Alais Editores.

Tatarkiewicz, W. (1987). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Grupo Anaya.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Táboas Veleiro, T. (2009). "Emigración e Arquitectura". En Bores Gamunci, F., *Casas de Indianos*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas, pp. 5-8.

Teyssot, G. (1974). "Cottages et pittoresque: los orígenes de la vivienda obrera en Inglaterra (1781-1818)". En *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, nº 105, pp. 99-104.

U

PUBLICACIONES:

Uvedale Price. (1810). *Essays on the Picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the period of improving real landscape*. Londres: Mawman.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Uvedale Price. (2001). "Essays on the Picturesque, as compared with the sublime and the beautiful; and on the use of studying pictures, for the period of improving real landscape (1810)". En *Aesthetics and the Picturesque, 1795-1840*, Bristol: Thoemmes Press, vol. 3.

V

PUBLICACIONES:

Vico, G. B. (1710). *De antiquissima italorum sapientia ex linguae latinae originibus eruenda*. Nápoles: Typographia Felicis Molca.

Vico, G. B. (1913). *La scienza nuova, giusta l'edizione del 1744, con le varianti dell'edizione del 1730 e di due resazioni intermedie inedite e corredata di note storiche*. Nápoles: Bari, Laterza.

Vico, G. B. (2012). *Opere di Giambattista Vico. Vol. 9: La scienza nuova. 1744*. Ed. Storia e Letteratura

Vives Azancot, P. A., Vega, P., y Oyamburu, J. (1992). *Historia general de la emigración española a Iberoamérica*. Madrid: Ministerio de Trabajo e inmigración.

AA.VV. (2002). *Artistas galegos. Arquitectos. Arquitectura modernista, ecléctica e rexionalista*. Vigo: Nova Galicia Edicións, S.L.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Vázquez González, A. (1989). "Coordenadas de la emigración gallega a América (1850-1930): Un estudio comparativo". En *Revista da Comisión Galega do Quinto Centenario*, nº. 4, pp. 15-36.

Villa Álvarez, J. M. (1996). "El hombre de negocios guardés en Puerto Rico (1880-1930)". En AA.VV. *IV Concurso de Redacción de Ensayos sobre Puerto Rico*, Vicerectorado de Asuntos Exteriores de la Universidad de Santiago de Compostela, pp. 1-20.

Villa Álvarez, J. M. (1999). "A Actividade comercial guardesa en Puerto Rico, (1880-1930)". En Cagiao Vila P., *Galegos en América e americanos en Galicia, as colectividades inmigrantes en América e a súa impronta na sociedade galega : séculos XIX-XX*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 163-190.

Villa Álvarez, J. (2009). "As migracións selectivas do capitalismo comercial : o caso dos galegos de Porto Rico nos séculos XIX e XX". En *Estudos migratorios: revista galega de análise das migracións* Vol. 2, nº. 2, pp. 31-44.

Villa Álvarez, J. M. (2009). "Casas Indianas no Baixo Miño: A guarda e o Rosal". En Bores Gamundi, F. *Casas de Indianos Pontevedra*, Pontevedra: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración, Concellería de Vivenda e Solo, pp. 29-58.

TESIS:

Villa Álvarez, J. M. (2000). *Los Gallegos de Puerto Rico, 1821-1963, un proceso de formación de burguesía a ambos lados del Atlántico*. Tesis Doctoral. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Facultade de Xeografía e Historia. Departamento de Historia Contemporánea e América.

W

PUBLICACIONES:

William R. L. (1992). *Form in Civilization: Colected papers on Art and Labour*. Londres: Oxford Univ. Press.

Wood, L. (1781). *A Series of Plans for Cottages or Habitations of the Labourer, Either in Husbandry or the Mechanic Arts, Adapted As Well to Towns As to the Country*. Londres: J. Taylor.

Z

PUBLICACIONES:

Zabala, L. (1985). *Ensayo histórico de las revoluciones de México desde 1808 hasta 1930*. México: Instituto de Cultura Helénica-Fondo de Cultura Económica.



Parte I

Índice de imágenes

- Fig 1. "Regreso del indiano", Castelao (1916) **32**
Recuperado de <http://galicia.swred.com>. Óleo sobre tela de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.
- Fig 2. "El emigrante", de Castelao **37**
Recuperado de <http://galicia.swred.com>. Óleo sobre tela de Alfonso Daniel Rodríguez Castelao.
- Fig 3. Prison Typology, by Olivia Rose Arcara **39**
<http://oarcara.wordpress.com>. Autor: Olivia Rose Arcara
- Fig 4. Galería. Villa en Peñauarán, Pravia. **40**
Diseño Ana Lima
- Fig 5. Galería-Torre. Villa Borinquen, A Guarda **41**
Diseño Ana Lima
- Fig 6. Balcón. Villa en Valdés de Navia. **42**
Diseño Ana Lima
- Fig 7. Pórtico. Casa de Manuel Alonso, A Guarda **43**
Diseño Ana Lima
- Fig 8. Alzado (cubierta), Casa de Manuel Alonso, A Guarda **44**
Diseño Ana Lima
- Fig 9. "Planta de Jardines". Casa de Manuel Alonso 1930, A Guarda **46**
Copia del original cedido por Mercedes Alonso
- Fig 10. Casa de Antonio Vicente Portela. A Guarda **50**
Fotografía de Ana Lima
- Fig 11. Chalé de Ramón Argüelles, Llanes. **51**
Fotografía de Alejandro Braña. Recuperado de: <http://asturiaspordescubrir.com>
- Fig 12. Villa Misiego. Villaviciosa. **51**
Fotografía de Alejandro Braña. Recuperado de: <http://asturiaspordescubrir.com>
- Fig 13. Villa Anita. Boal **51**
Fotografía de Alejandro Braña. Recuperado de: <http://asturiaspordescubrir.com>
- Fig 14. Casa do Almacén. O Rosal **52**
Fotografía de Ana Lima
- Fig 15. Casa Cultural A Guarda. Antiguo Hospital Casa Asilo. **53**
Fotografía de Ana Lima
- Fig 16. Chalet de Doña Socorro. Figueras **56**
Fotografía de r. u. a. Recuperado de: <http://casonasdeindianos.blogspot.com.es/>
- Fig 17. Vivienda se Serafín Flores, A Guarda. **57**
Fotografía de Ana Lima
- Fig 18. Casa de José Lomba Álvarez. A Guarda. **59**
Fotografía de Ana Lima

- Fig 19. Retrato de Camilo Carrero Lorenzo **75**
Recuperado de: www.galiciasuroeste.com. Fotografía de Margarita Pérez Castro.
- Fig 20. Palacete de Mendoza en la Avenida de Santa María, Pontevedra. **79**
Recuperado de: <http://vellapontevedra.blogspot.com.es/>. Autor desconocido.
- Fig 21. Villa Godi, Andrea Palladio. *Dell'Architettura de Quattro Libri*. **86**
Recuperado de: <http://www.cs.mcgill.ca/>
- Fig 22. "Villa Suburbana", diseño de Daly, C. (1870) V.II Pl.1 **89**
Extraída de: Daly, C. (1780). *L'architecture privée au XIX siècle, sous Napoléon III* [...], V.II Pl.1
- Fig 23. Villa de estilo Italiano. Downing, A., 1842, pg. 50 **92**
Extraída de: Downing, A. (1842). *The Architecture of Country Houses*. p. 50
- Fig 24. Sheringham Park, *Repton's red book, 1752* **93**
Recuperado de: <https://nttreasurehunt.wordpress.com>
- Fig 25. Loudon, diseño de una villa, 1842 **93**
Extraída de: Loudon, J. C. (1842). *An Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture*, p.172.
- Fig 26. Muthesius, H. (1904). *Das englische Haus*, p.3 **95**
Extraída de: Muthesius, H. (1904). *Das englische Haus*, p.3
- Fig 27. W. H. Bidlake, casa en Edgbaston. Muthesius (1987) **97**
Extraída de: Muthesius, H. (1987). *The English House*. Blackwell Science Ltd.
- Fig 28. Downton Castle, reformado por Knight 1774. **102**
Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Downton_Castle#/media/File:Geograph-1787225-by-Ian-Capper.jpg
- Fig 29. El columpio (1766), de Jean Fragonard, ejemplo de lo que Burke consideraba "bello". **105**
Recuperado de: <http://valentinroma.org/>
- Fig 30. *Stormy Landscape with Ruins on a Plain*, de Georges Miché, después de 1830. Ejemplo de lo Sublime. **106**
Recuperado de: <http://starkravingsanity.tumblr.com/>
- Fig 31. Fonthill Abbey, Wiltshire, 1823. **107**
Recuperado de: <http://offthemap.gamecity.org/>. Autor desconocido
- Fig 32. "Villa Suburbana", diseño de Daly, C. (1870) V.II Pl.46 **110**
Extraída de: Daly, C. (1780). *L'architecture privée au XIX siècle, sous Napoléon III* [...], V.II Pl.46
- Fig 33. "Hotels Privés", diseño de Daly, C. (1870) V.I Pl.19 **114**
Extraída de: Daly, C. (1780). *L'architecture privée au XIX siècle, sous Napoléon III* [...], V.I Pl.19
- Fig 34. Pazo de Vista Alegre, Vilagarcía de Arousa. S. XV **119**
Recuperado de: <http://www.patrimoniovilagarcia.com/>. Autor desconocido
- Fig 35. Villa el Pilar. Vigo. 1913 **123**
Recuperado de: <https://es.pinterest.com/elidarodriguezs/el-vigo-que-fue/>. Autor desconocido



PARTE II. Muestras



CAPÍTULO 1.

Muestra 1: Arquitecturas de papel.

II.1.1 Catálogos, álbumes y libros de modelos. Razón, espacio y tiempo

II.1.2 Arquitecturas de papel. Introducción

II.1.3 Arquitecturas de papel. Análisis

II.1.4 Arquitecturas de papel. Resultados

Como se ha visto en la primera parte de la investigación, en el capítulo dedicado a la "Acotación Disciplinar", casi la totalidad de los autores que han trabajado, analizado y catalogado esta arquitectura, la indiana, coinciden al señalar a estas publicaciones, que ahora se abordan, como génesis y origen del proyecto arquitectónico indiano. Y así, de esta hipótesis establecida se pretende, en este capítulo, describir un fenómeno arquitectónico y literario muy particular, a menudo subestimado y menospreciado por la historia de la arquitectura, un fenómeno sumamente preciso y determinado, el de las publicaciones de arquitectura gráfica, los *pattern books*.

Una manifestación artística tan fácilmente catalogable e identificable, por su contenido y formato, como vulnerable. Las fuentes documentales que sirven para su análisis suelen ser difíciles de localizar, muchas ya perdidas, algunas pertenecen a bibliotecas particulares, otras, aquellas que han servido para el trabajo, forman parte de los fondos archivísticos de grandes bibliotecas nacionales e internacionales.

A nivel nacional son pocos los trabajos que abordan este tema de forma específica, sí se encuentran varios que centran su atención en publicaciones periódicas^[1], pero prácticamen-

te ninguno que analice específicamente los libros, catálogos y álbumes de edición única^[2].

De los trabajos más recientes cabe destacar el publicado en el año 2000 por Reiff, *Houses from Books: The Influence of Treatises, Pattern Books, and Catalogs in American Architecture, 1738-1950*, que, aunque centrado en la arquitectura americana, deja constancia de la magnitud de este fenómeno literario y arquitectónico.

Este análisis será afrontado en diferentes fases, una primera de localización y clasificación de las fuentes documentales, una segunda de análisis, ambas contempladas en esta segunda parte de la Tesis, y una última, de verificación y constatación de la hipótesis inicial, abordada en la Parte 3. La primera de las fases, la localización de las fuentes, se ha visto sumamente condicionada por la accesibilidad a los documentos, muchas de las obras se han podido encontrar en diversas Bibliotecas Nacionales, como la Biblioteca de la Universidad de A Coruña y la de Santiago de Compostela, la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid y la Politécnica de Cataluña, la Biblioteca de la Universidad de la Sevilla, la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes o en los fondos de la Biblioteca Nacional de España. Otras muchas, por el periodo cronológico que se abarca y, sobre todo, por su origen, han sido consultadas a través de bibliotecas digitales de domi-

1 A nivel nacional son varias tesis que abordan las publicaciones periódicas: Alarcón Reyero, C. (1999). *La Arquitectura en España a través de las revistas especializadas (1950-1970)*: El caso de hogar y arquitectura (Tesis Doctoral). Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid UPM; y Hurtado Toran, E. (2001). Desde otra voluntad de permanencia. Las publicaciones periódicas de Arquitectura. España 1897-1937 (Tesis Doctoral). Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid UPM.

2 Sobre el tema específico de los Álbumes y Catálogos de Arquitectura gráfica son muy breves y puntuales las aproximaciones, véanse: Álvarez Quintana, C. (1985). "Publicaciones gráficas de arquitectura doméstica" (1800-1925). Liño: Revista anual de historia del arte, p. 205-226.

nio público, todas ellas, nacionales e internacionales, especificadas en la Tabla 5.

El primer capítulo de esta Parte 2 de la Tesis, “Capítulo 1. Arquitecturas de papel”, pretende describir y caracterizar este fenómeno, el de los *pattern books* o libros de modelos, pretende su acotación cronológica y espacial, sus causas y su evolución. Posteriormente, tratará, por orden cronológico, salvando puntuales alternancias por la organización o relevancia del tema, o por la articulación del contenido, las obras más relevantes de este estudio y, ya en el siguiente capítulo de la Tesis, se tratará esta información a fin de localizar, interpretar y sistematizar un conjunto de premisas, que sirvan de base al análisis.

Del total de obras recopiladas, unas 145 en total (Tabla 5) se han considerado relevantes para este capítulo 107, clasificadas por país de origen -Alemania, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra e Italia- y por orden cronológico, desde principios del XVI, primeros cambios sustanciales en los clásicos tratados de Arquitectura, hasta, aproximadamente, 1925.

II.1.1 Catálogos, álbumes y libros de modelos. Razón, espacio y tiempo

Los últimos veinte años del siglo XVIII, y los casi cuarenta primeros del XIX, se caracterizan por el desarrollo de un fenómeno inédito a nivel arquitectónico y gráfico, las publicaciones especializadas, los *patter books* o catálogos de arquitectura. Publicaciones que divulgan modelos simplificados de arquitectura culta, así como modelos de arquitectura vernácula que se caracterizan por su humildad material, simplicidad formal y economía de medios. "Nuevos tratados de arquitectura" que reflejan un pluri-estilismo generalizado, cualquier variedad estilística, desde la más autóctona, a la más foránea, y que servirán de patrón edilicio al alcance de un gran público, clase media, clase alta, sociedad internacional y cosmopolita. Modelos dominados por un "discreto término medio" que incluyen prototipos de chalets suizos, Villas italianas, casas Tudor, residencias vernáculas, etc. (Rodríguez, 1988).

Las denomina Álvarez Quintana (1985) "publicaciones gráficas de Arquitectura" o "Arquitecturas de papel", expresión y representación de forma clara y precisa de un arte plástico, unívoco, racional y cifrado, que se convierten hoy en fuente documental de inestimable valor. Sazatornil (2005) las describe como "series de tipos domésticos" que se adaptan a las necesidades de los diferentes países, que se inspiran en modelos vernáculos, y que parten del principio de adecuar las viviendas a los entornos donde se inserten. Publicaciones, libros,

monografías, inventarios publicados, revistas y catálogos que se desarrollan a partir de las recopilaciones de casas de campo inglesas o *cottages*, los chalets suizos o las casas burguesas de Francia.

Literatura especializada, de fácil consulta e inmediata aplicación, tratados o manuales de arquitectura de carácter divulgativo que se caracterizan por su calidad iconográfica y su sintética, y elemental, expresión teórica. Publicaciones que destacan por su efectividad, y por su inmediatez comunicativa, de lenguaje universal y único, la imagen explota el dominio de la representación bidimensional y de los cuerpos tridimensionales, plantas, alzados y vistas.

Contienen planos y completos detalles para la construcción, a menudo también decoración y mobiliario para diferentes tipologías arquitectónicas, capillas, escuelas, granjas, edificios administrativos, de recreo, casas de jardín, etc. Su sistemática composición reúne una serie de ilustraciones que pretenden servir y proporcionar ideas, así como reunir un mínimo de condicionantes de habitabilidad y confort de las que dotar al edificio. Su contenido es específico, pautas del buen diseño, directrices precisas sobre materiales y técnicas, estilos y formas, además de otras variadas especificaciones que acompañan y complementan al protagonista principal, el plano y el diseño.

Su objetivo es ayudar en la elección del estilo, de los materiales, de los tamaños y las disposiciones, para que la vivienda se ajuste a la estructura del lugar, al clima, y a los usos

para los será destinada. No pretenden la crítica de grandes obras de arte, ni la pedagogía de grandes maestros, y escapando a los cánones preestablecidos, centran su atención en la arquitectura doméstica. No son responsabilidad de grandes arquitectos, críticos de arquitectura o arte, sino de profesionales de poca importancia, modestos, la mayoría sin empleo, arquitectos que poco o nada habían destacado en sus quehaceres profesionales. Suelen venderse, sin suscripción, en librerías y casas de autor, y resultan más económicas que sus predecesoras, lo que las populariza. Salen, en los primeros años de su difusión, una o dos obras de arquitectura rural por año, pasando a cuatro o cinco a partir de 1.900.

Una especial literatura que centra su atención en una serie de proyectos exclusivamente destinados a habitación, especialmente burguesa u obrera, que se encuadra dentro de un ámbito espacial y temporal muy preciso. A pesar de la creciente expansión de los centros urbanos, a consecuencia de la Revolución Industrial, las ediciones especializadas no trabajan la arquitectura civil o urbana, que les parece asociada, sino que, casi con exclusividad, centran su atención en la Villa y la Casa de Campo. Este interés por la arquitectura residencial procede de la fuerte demanda de proyectos domésticos que por entonces experimenta el constructor provinciano. Y así, en un primer momento, esta "arquitectura de papel" se destina a constructores y profesionales del sector particular, ofreciendo patrones de casas y pequeñas Villas, más prácticos que los antiguos tratados de arquitectura y que surgen de la necesidad que plantea la fuerte demanda

habitacional de entre siglos (Patteta, 1975).

Pronto se popularizan y dirigen a un público mucho más amplio y heterogéneo, una burguesía consumista, positivista, pragmática y operativa, la clase media y alta. Y así, a diferencia de los tratados de arquitectura, esas publicaciones ya no se destinan a eruditos o profesionales, y fijan su atención en el gran público, en la nueva sociedad burguesa.

En un primer momento estas publicaciones presentan patrones de casa de campo, *cottages*, de marcado gusto Pintoresco que se ilustran rodeados de naturaleza^[3], este gusto por lo Pintoresco se adopta como una respuesta fácil y espontánea. Son plantas prácticas, libres, orgánicas, susceptibles al cambio y al desarrollo, plantas que permiten desenvolver pequeños y fragmentados espacios que atiendan a las más variadas funciones, plantas sin esquemas geométricos, de orden o de causa.

También la planta clásica es, de igual modo, reinterpretada en pro de la variedad, se desarticula y descompone, se desmonta y se vuelve a componer, provocando una consciente diferenciación, interior y exterior, de los modelos. Modelos que rompen su estanqueidad formal y compositiva, también se adaptan al entorno, a las necesidades de las nuevas clases

3 Véanse las obras de Lambert, Thomas, *Villas et petites construction* de 1801; Wood, John, *A Series of Plans for Cottages or Habitations of the Labourer, Either in Husbandry or the Mechanic Arts, Adapted As Well to Towns As to the Country* de 1806 o Papworth, John, *Rural residences: consisting of a series of designs for cottages, decorated cottages, small Villas and other ornamental buildings: accompanied by hints on situation, construction, arrangement and decoration in the theory & practice of rural architecture; interspersed with some observations on landscape gardening* de 1832.

demandantes y a las exigencias de los nuevos tiempos, pierden su carácter "monumental", ya no se caracterizan por la nobleza de sus materiales o por el rigor de sus formas, acabando así con gran parte de principios sociales, culturales y económicos en los que se asentaba el estilo clásico.

Posteriormente estos modelos conviven pacíficamente con otros, que no siempre se identifican con algún estilo culto, foráneo e incluso exótico. Plantas de residencias normalmente ornamentadas mediante elementos historicistas, medievales o góticos. Es una miscelánea de formas y estilos, en clave ecléctica, la que triunfa en estos repertorios de arquitectura doméstica, rural y semiurbana.

Estos diseños de papel, reflejo de los ideales, aspiraciones y anhelos de la sociedad decimonónica no pasarán, su gran mayoría, y dado el stock ofertado, de simples ilustraciones que nunca serán edificadas, una "literatura gráfica" que, eso sí, educó y formó, de forma decisiva, el gusto arquitectónico de principios de siglo. Esta producción de modelos a medida, editados en catálogos de proyectos de arquitectura doméstica, es un fenómeno que responde a la fuerte demanda habitacional que las nuevas clases sociales, producto de la Revolución Industrial, la nueva burguesía y el proletariado. A esa idealización del hogar que, frente a la dominación del caos, confinamiento y ascetismo del mundo industrializado, pasa a entenderse como el paraíso y el refugio, un lugar, la casa en los suburbios, donde sentirse seguro, aislado y protegido (Wright, 1985).

Georges Teyssot (1974), analizando el origen de la vivienda obrera en Inglaterra, apunta que esta producción de libros de arquitectura constituye un "espejo de los hechos que se producen en un momento histórico dado", la ciudad, que se va convirtiendo en metrópoli, el territorio y sus tensiones en torno a la ciudad y, la "burguesía conquistadora" del XIX, por un lado, y la arquitectura, como ámbito del conocimiento, por otro, intentando resolver los problemas del hábitat generados por las contradicciones de la sociedad industrial.

Hasta la entrada en escena de este material gráfico el proyecto de arquitectura surgía siempre de una relación directa entre profesional y cliente, a causa de una demanda, la construcción de un inmueble, una causa y un efecto. A partir de la primera mitad del XIX en Inglaterra y del 1.850 en el resto del mundo occidental, puede observarse un cambio en el patrón. Los proyectos ya no surgen a causa de una determinada solicitud, ni resultan producto de cualquier relación de exclusividad. El proyecto de arquitectura se "independiza", se vuelve autónomo, no tienen propietario ni destinatario.

De las obras más representativas en su origen destaca, sin lugar a duda, *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture* (Londres, 1833) de John C. Loudon, repertorio de arquitectura doméstica de gusto Pintoresco, que presenta una serie de ilustraciones, mezcla de arquitectura y naturaleza, muestra de la formación *gardenesque* de su autor, jardinero de profesión. Este repertorio, de innumerables propuestas de valor ejemplar, fue tan exitoso

como otras grandes obras de arquitectos decimonónicos y “ambivalentes” como Viollet-le-Duc (1814-1879) y su *Habitations Modernes* de 1875; Ch. Garnier (1825-1898) y *L'Habitation Humaine* de 1892 o la más tardía, pero no menos célebre, *The English House*, escrita entre 1904 y 1905 por H. Mathesius.

Solo en Inglaterra, entre 1781 y 1818, se publican casi cuarenta obras sobre el problema específico de la casa de campo, ya sea esta burguesa, o vivienda campesina. Como ya se dijo anteriormente, estas primeras publicaciones de arquitectura en papel se caracterizan y distinguen de los tradicionales tratados, en su destinatario y autor, en sus pretensiones, en su forma y tamaño, en su proporción, y en su coste principalmente.

El reducido número de arquitectos titulados que por aquel entonces existía, así como la inminente demanda de habitación, facilitaron que, de la mano de profesionales menores, estos proyectos encontrasen un amplio campo de difusión. Se trataba de proyectos rápidos, económicos, modernos, vistosos, que si bien no eran exclusivos, muchos gozaban de la buena reputación de pertenecer a un arquitecto de renombre, o reproducir alguna importante obra de arquitectura francesa, o italiana, proyectos a medida, soluciones “*prêt a porter*”^[4].

Publicaciones, de peculiar carácter y cometi-

4 Señala Álvarez Quintana (1985) que son abundantes los casos, dentro de la vivienda burguesa asturiana de la época, tanto de núcleos rurales como, en algunos casos, urbanos, de esta práctica mimética.

do, que se desarrollan a partir de los originales tratados de arquitectura. Tratados fundamentales en la historiografía de la Arquitectura, ampliamente editados, y traducidos a varios idiomas, que empiezan a incorporar diseños de arquitectura doméstica, siempre con afán pedagógico. Tratados que, en algunos casos, adquieren su relevancia por el prestigio de su autor, caso de Viollet-le-Duc, o por el contrario, por la trascendencia que de su estudio, adquiere el autor^[5].

Origen. Los tratados de Arquitectura

El empleo de estos tratados como manuales de ayuda en el diseño arquitectónico, se remonta al siglo XVI, como método de introducción del estilo del Renacimiento en el norte de los Alpes, sobre todo en aquellos países con poca tradición constructiva, como Inglaterra, allí estos libros ilustrados serán esenciales (Reiff, 2000).

Ya Vitruvio hace constantes referencias a las ilustraciones de su tratado *De architectura*, ilustraciones que lamentablemente no han llegado a nuestros días (Sainz, 2005). Tras varias ediciones (todas en Italia) Fra Giovanni Giocondo (1434?-1515), humanista, arquitecto e ingeniero, intentó hacer, en 1511, una edición crítica de la obra; corrigió errores textuales,

5 Por citar algunos: *Habitations modernes*, Viollet-Le-Duc (1875); *Recueil de decorations interieures*, Percier y Fontaine (1801); *Architektonisches skizzenbuch*, *Architecton skizzbuch*, Jahragan (Berlín 1864-1880); *Maisons les plus remarquables des environs* (1850); Paul Marie Letarouilly, *Édifices de Rome moderne* (1840-1857); César Daly, *L'architecture privée au XIX siècle sous Napoléon III* (1864) o Lèon Isabey, Henri-Eugène Leblanc, *Villas, maisons de ville et de champagne* (1864).

completó lagunas y reconstruyó ciertas partes que habían quedado incompletas. Acompañó su edición de 136 ilustraciones, un glosario y una tabla matemática que facilita la comprensión del texto original, tal fue su éxito que los hermanos Giunta la editan de nuevo en Florencia, en 1513, añadiendo 4 ilustraciones más, 140 en total (Wiebeson, 1988).

En 1521 sale una nueva edición, la de Cesariano, la primera traducción impresa a una lengua vernácula, con ilustraciones de una riqueza sin precedentes en ediciones anteriores, "las ilustraciones son un ejemplo de cómo se interpretaban fuera de Roma, en las diferentes ciudades, los preceptos del arquitecto clásico, creando así las variantes locales del estilo renacentista" (Wiebeson, 1988, p. 58). La calidad de esta edición determinará notablemente las sucesoras, ya no solo editadas en Italia, sino también en Francia y Alemania.

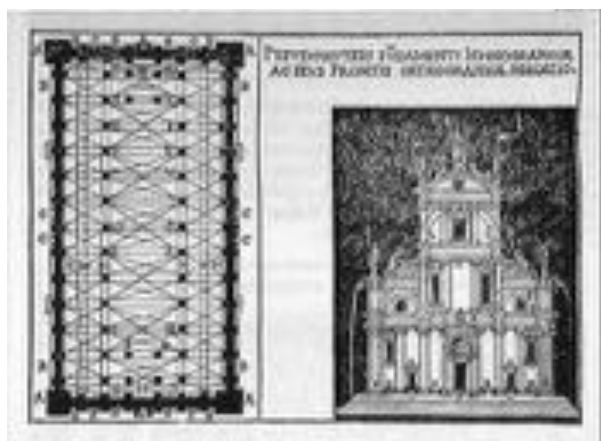


Fig. 36. Pseudodipteral Temple, Book III,

Otro importante tratado sería el de Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, redactado en

Roma entre 1443 y 1452, e impreso por primera vez por Nicolò di Lorenzo en Florencia, 1485, trece años después de la muerte de su autor. Alberti hace suyas las ideas de Vitruvio, asentándolas en su defensa del Arte Clásico. La edición principal, redactada en latín, de contenido más teórico y especulativo que doctrinal, no se acompaña de grabados o dibujos que ilustren su texto, aspecto que condiciona notablemente su difusión. Casi un siglo después de esta primera edición, se suceden otras, en varios idiomas, algunas ilustradas, que ayudan a conocer y difundir los ideales de Alberti. Las primeras, en latín como la original, serán en 1512 en París y en 1541 en Estrasburgo, la primera ilustrada será la de Cosimo Bartoli, en italiano, 1550^[6].

Otro pionero en acompañar de ilustraciones de calidad sus tratados fue Sebastiano Serlio, el primer volumen de su tratado, *Tutte l'opere d'architettura et prospettiva*, se publica en 1537, en Venecia, posteriormente, algunos años tras su fallecimiento, se publican hasta 8 volúmenes más. Incluyen más de 112 ilustraciones con alzados, plantas y detalles de diferentes elementos como entradas, escaleras, puertas, ventanas, techos, trabajos de albañilería, y detalles varios. Es traducida al español y publicada en Toledo por Juan de Ayala en el año 1552 y aunque Serlio asume como fuente principal a Vitruvio, su tratado cuenta con numerosas aportaciones propias de reconocida

6 Javier Lobato Domínguez en su artículo "Libros del siglo XVI en la biblioteca del laboratorio de arte: I. Tratados de Arquitectura (1992)" advierte de la existencia de un código anterior con dibujos de 1538, traducción al italiano de Damiano Pietri en la Biblioteca Municipale de Reggio Emilia, Cod. Mss. Vari G.3.

trascendencia. De gran éxito en Holanda, Francia e Inglaterra, será en esta última donde en 1611 se publique bajo el título *The Five Books of Architecture*.

Reiff (2000) apunta que la necesidad de tales libros se debe al florecimiento, en el siglo XV, de un nuevo estilo arquitectónico de base teórica radicalmente nueva, y cuyo sistema de composición parte de los preceptos de la Edad Media. Época en la que los libros ya habían jugado un importante papel en la construcción de catedrales, por ejemplo, donde los maestros no dejaban de consultar constantemente lo que ya se había hecho por Europa, “there was a continual dialogue between completed (and near-completed) work and buildings that aimed to improve on these previous efforts” (p. 6).

Artesanos de todos los gremios disponían de cuadernos con notas, dibujos y plantillas que les ayudaban a completar su experiencia. Una de las obras más relevantes de la época es, sin lugar a duda, la de Villard de Honnecourt, un maestro de obras itinerante del siglo XIII, del que la Biblioteca Nacional de Francia conserva un cuaderno de viajes, *Livre de portraiture*, escrito entre 1220 y 1240. Una publicación de 33 páginas en pergamino que incluye representaciones, bocetos y explicaciones varias de diferentes técnicas aplicadas en los talleres de la época. Se interesó Villard, en el campo de la arquitectura, por los grandes monumentos, catedrales e iglesias principalmente, la mayoría en fase de construcción. Incluye plantas como las de los coros de las catedrales de Cambrai y Meaux, así como las “trazas” generales del

edificio. Dibujos sobre arquitectura y construcción que servirían de inspiración y pauta a muchos maestros posteriores. Son muchos los que consideran que sus dibujos de la catedral de Laon sirvieron de inspiración al diseño de las torres Oeste de la catedral de Bamberg (Reiff, 2000).

Estos tratados y cuadernos sirvieron de complemento a los constructores medievales, que podían en ellos apreciar arquitecturas y sistemas constructivos de otras regiones. Aunque la influencia de este tipo de obras ya se deja notar en muchos países de Europa a finales de la Edad Media dada la demanda de información sobre el nuevo “estilo antiguo”, no será hasta el desarrollo de la imprenta que puedan difundirse y reproducirse con cierta relevancia.

Cuando estos tratados superan su componente puramente teórico, para adaptarse a una arquitectura más operativa y funcional, adquieren la categoría de “tratados teórico-prácticos”. Así los tratados decimonónicos alcanzan un carácter más práctico y generalista. Incluyen, con su literatura, descripciones materiales y tipológicas, diseños, procedimientos o legislación, junto con la tradicional teoría arquitectónica que los caracterizaba.

Estas publicaciones, antes destinadas exclusivamente a profesionales titulados, académicos y teóricos, se abren a un público menos cualificado y, poco a poco, se transforman en catálogos y manuales de fácil consulta, que idealizan modelos y estilos de viviendas para que profesionales menores, como maestros de obra, albañiles o personas competentes

del gremio, puedan prescindir del trabajo del arquitecto a la hora de proyectar viviendas. Desde Inglaterra se extienden a toda Europa y, posteriormente, a América; con el tiempo aumenta el número de ejemplares y de tiradas, y las ilustraciones se convierten en su protagonista principal, lo que enfatizará su carácter de "repertorio formal".

En un primer momento se presentaban a los profesionales como guías de construcción, libros de catálogo o modelos que podían seguir, verdaderas enciclopedias de arquetipos, sistemas constructivos, pormenores y detalles, materiales y escalas, que los constructores podían fácilmente adaptar a los condicionantes locales y a las exigencias de su cliente. Publicaciones que les surtían de amplísimos muestrarios que les servían de inspiración, "el arquitecto debía orquestar según su criterio la imagen final cuyo éxito dependía de su habilidad e ingenio, a cuyas virtudes vendría a sumarse la experiencia y originalidad que le permitía tener, en todo caso, un estilo propio, personal" (Navascués Palacio, 1995, p. 10).

Con el tiempo estas ediciones centran su atención no en el constructor, como destinatario, sino en el cliente de la edificación, en el propietario. Pretenden ahora introducir al cliente en la variedad de estilos arquitectónicos, en la calidad de los profesionales que deben buscar para su casa, constructores y arquitectos con experiencia, en la calidad de los planos que deben exigir, rigurosos y específicos, sobre los materiales por los que optar, etc. Así una de las primeras obras que denota este marcado destinatario final, el cliente, es la de Jackson Davis

Downing, advierte el autor que estas publicaciones deben entenderse como "libros de ideas" ya que su interés reside en el aspecto formal y no en la orientación técnica, como los manuales para carpinteros (Reiff, 2000).

Claros ejemplos de este tipo de obras son las de Carpinell (1880-1889), una de las publicaciones editadas en la península más antiguas, Casali (1922) o Bouchard-Huzard (1858). Estas obras más que mostrar ejemplos de diferentes estilos arquitectónicos, de función pedagógica, se convierten en álbumes de proyectos que poder mimetizar.

Tampoco las revistas de arquitectura comunes escaparon a la repercusión alcanzada por la arquitectura doméstica, y al igual que los tratados, pasaron de ser medios de expresión teóricos, a abarcar ilustraciones de carácter estilístico y formal, los proyectos domésticos como noticia de actualidad arquitectónica afirma Álvarez Quintana (1985).

Fue tal el alcance del fenómeno que las revistas de actualidad se unen a presentar modelos de viviendas burguesas, el popular *Godey's Magazine and Lady's Book*⁷ publica, solo entre 1846 y 1892, más de 450 modelos. De igual modo las enciclopedias empiezan a incluir apartados sobre arquitectura doméstica entre sus volúmenes.

A raíz del éxito e interés que despierta el tema a lo largo del siglo XIX surgen una serie de

7 *Godey's Magazine and Lady's Book* revista estadounidense publicada durante 48 años (1830-1878) en Filadelfia.

publicaciones cuyo objetivo exclusivo es la difusión, a modo de álbumes y catálogos, de este tipo particular y específico de arquitectura, la arquitectura doméstica en papel. Carpetas compuestas por series de láminas, entre 20 y 100, encuadradas o sueltas, y siempre acompañadas de unas pocas hojas iniciales de texto. Una serie de publicaciones iconográficas, y de contenido monográfico, que se fueron extendiendo por todos los países industrializados.

Estas series de láminas suelen caracterizarse por presentar la siguiente información gráficamente sistematizada: planta o plantas principales, alzados más interesantes y, en algunos casos, diseños axonométricos, donde figuraban las fachadas más representativas, enmarcadas en jardines o calles, donde en un alarde pintoresco, suele representarse la figura humana. A nivel textual la información suele estructurarse normalmente en los márgenes superior e inferior, presentando algunos de los siguientes datos: título de la obra, emplazamiento, estilo arquitectónico, responsables de la publicación y especialización profesional, autor de las láminas⁸ cuando no es el editor, caso habitual, fecha del proyecto, taller/es de estampación, premios, menciones o títulos de la obra o de su propietario, casa editorial y, cuando se trata de catálogos comerciales, la fábrica (Álvarez Quintana, 1985).

8 Lo más habitual es que figure como autor el encargado de la recopilación de las obras presentadas. Las editoriales solían contratar a profesionales que las reunían, previo pago de los derechos de autor, convirtiéndolas en rentables publicaciones, a menudo constantemente reeditadas.

El repertorio que estos álbumes suele abarcar es amplio, desde edificios públicos, como escuelas, cárceles o capillas, a edificios ya construidos y de cierta relevancia. Aunque es, sin duda, la arquitectura doméstica, el centro principal de su producción. La mayoría, junto a un amplio abanico de soluciones tipológicas y estilísticas de viviendas, presenta también elementos compositivos, como pueden ser cierres, capillas, casetas, bancos o fuentes, y ornamentales, de hierro, cerámica o madera⁹.

En cuanto al público objeto de esta literatura gráfica cabe destacar un fragmento de la Introducción de Carpinell (1880-1889) :

Mas a la vez que con ellos satisfacemos nuestro orgullo patrio, creemos también prestan un servicio a esa clase obrera que con la habilidad de su paleta pone de relieve las bellezas del arte arquitectónico, por cuanto merced a nuestra obra podrá dedicarse al estudio de los proyectos que se realizan. Y si para la clase obrera ha de ser nuestra publicación objeto útil de examen, para la ilustrada clase profesional será, a no dudar, merecida prenda de gloria, puesto que en ella figurarán formando álbum las escogidas concepciones de gran número de profesores de arquitectura y obras en sus modalidades más frecuentes de manual, revista y álbum. (Introducción)

Deja clara constancia el autor de los objetivos de su obra, destinada a la clase obrera, como

9 Es relevante recordar la importancia que, en la vivienda burguesa exenta, adquiere el jardín y sus componentes.

una referencia a seguir, y escaparate para los profesionales ilustrados. Los profesionales menores que de ella se sirvieran, señala, no solo adquirirían una cierta autonomía, sino que incrementarían su categoría profesional. Más allá de limitarse, estas publicaciones, a tales profesionales menores, arquitectos privados de las competencias y formación académica, a fin de alcanzar una cierta independencia laboral, que Carpinell señala, fueron muchos los arquitectos titulados, ajenos al compromiso que desde la Academia se reclamaba por buscar una identidad arquitectónica para la época, los que los emplearon igualmente como recurso fácil, practicando la copia mimética de estos modelos, ajenos a la polémica estilística que invadía la profesión.

El burgués, como cliente, es otro consumidor relevante, el interés por su próxima vivienda, o el simple afán de coleccionismo que a menudo los caracterizaba, le lleva a hacerse con importantes colecciones de álbumes.

A España llegan, principalmente, las editadas en Francia, que fueron utilizadas tanto por arquitectos, como por maestros de obra, para satisfacer la elegancia o la extravagancia de sus clientes. Son dos los modelos preferenciales de esta arquitectura gráfica, la villa y la casa rural en su versión cosmopolita, los *cottages* o chalets.

Entre la bibliografía francesa trabajada resultan especialmente reiterativas colecciones gráficas que recopilan modelos de Villas suburbanas de París y alrededores, modelos que reflejan el modo de vida burgués y que resultaron

notablemente atractivos al resto del continente, abalados por el prestigio y sello de procedencia, capital de la arquitectura en aquel momento.

La revisión que se presenta a continuación se centrará, preferencialmente, en aquellos trabajos que abordan esta tipología arquitectónica, el chalet o la villa, sobre aquellos centrados específicamente en la vivienda económica o urbana, y así, partiendo de la premisa de que "no son todas las que están, ni están todas las que son", la selección bibliográfica que se presenta recoge aquellas que se considera que mejor reflejan, por su tipología, formato y contenidos, la evolución e influencia de estas publicaciones de arquitectura en nuestro ámbito doméstico.

Nota. Nomenclatura de las bibliotecas consultadas:

RAGBA: Archivo Real Academia Gallega de Bellas Artes de A Coruña;
 AMS H: Biblioteca Digitale Università di Bologna;
 ARCH: The Internet Archive;
 BNE: Biblioteca Nacional de España;
 BNF: Bibliothèque Nationale de France;
 BSB: Bayerische Staatsbibliothek;
 CNAM: Conservatoire National des Arts et Métiers;
 heiBIB: Archivo digital de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg;
 INHA: Institut national d'histoire de l'art;
 SDB: Swiss digitale Bibliothek;
 HT: HathiTrust's digital library;
 SEdHC: Sociedad Española de Historia de la Construcción;
 UDC: Biblioteca de la Universidad de A Coruña;
 UPC: Biblioteca de la Universidad Politècnica de Catalunya;
 UPM: Biblioteca de la Universidad Politècnica de Madrid;
 USC: Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela;
 BDUIW: Biblioteca Digital de la Universidad Internacional Wolfsonian-Florida

Tabla 5. Publicaciones identificadas dentro de la "Muestra 1"

| ALEMANIA | | | | | | | | |
|----------|--------|--|-------|--------------------------|-----------|---------------------------------|----------|--------|
| 1 | Título | Dresdener Architektur-Album: Bauten und Entwürfe | | | | | Localiz. | heiBIB |
| | Año | 1875 | Autor | George Gilbers | Editorial | Gilbers | Public. | Álbum |
| 2 | Título | Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit | | | | | Localiz. | RAGBA |
| | Año | 1882 | Autor | Hugo Licht | Editorial | Wasmuth | Public. | Álbum |
| 3 | Título | Das einfamilienhaus | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1900 | Autor | Aster, Georg | Editorial | Verlag von Bernh. Friedr. Voigt | Public. | Album |
| 4 | Título | Bauernhaus und Arbeiter Wohnung in England eine Reisestudie | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1902? | Autor | Berlepsch-Valendas, H.E. | Editorial | J. Engelhorn | Public. | Álbum |
| 5 | Título | Entwurf-Skizzen | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1902 | Autor | Kossmann, Bernh. | Editorial | Seemann & Co. | Public. | Álbum |
| 6 | Título | Das Haus eines Kunst-Freundes | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1902 | Autor | AA. VV. | Editorial | Seemann & Co. | Public. | Álbum |
| 7 | Título | Neue bürgerliche Wohnhäuser | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1905 | Autor | Neff, Georg. | Editorial | Gerhard Kühtmann | Public. | Álbum |
| 8 | Título | Das Einzelwohnhaus der Neuzeit | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1907 | Autor | Erich Haenel , H. T. | Editorial | J.J. Weber | Public. | Libro |
| 9 | Título | Charakteristische Details von Ausgeführten Bauwerke | | | | | Localiz. | UPC |
| | Año | 1914 | Autor | Licht, Hugo | Editorial | Ernst Wasmuth | Public. | Libro |
| 10 | Título | Kleine Wohnhäuser Arbeiterhäuser und Villen | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1915 | Autor | Gebhardt, R. (ed.) | Editorial | Otto Maier | Public. | Álbum |
| 11 | Título | Kleinbauten und Siedelungen | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1919? | Autor | Baer, C.H.; Bonatz, P. | Editorial | Julius Hoffman | Public. | Libro |
| 12 | Título | Das ideale Holzhaus. Vorbildliche Vorlagen für Holzhäuser, Wochenendhäuser [...] | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1927 | Autor | Ulrich, Karl. | Editorial | Verlagsanstalt des deutschen | Public. | Álbum |

| ESPAÑA | | | | | | | | |
|---------|--------|--|-------|-----------------------------|-----------|------------------------|----------|-----------|
| 1 | Título | Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura | | | | | Localiz. | SEdHC |
| | Año | 1846 | Autor | Fornés y Gurrea, M. | Editorial | I. Boix Editor | Public. | Álbum |
| 2 | Título | Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1858 | Autor | Rigalt I Farriols, L. | Editorial | L.U. Francisco Campañá | Public. | Libro |
| 3 | Título | Les constructions en bois | | | | | Localiz. | UPC |
| | Año | 1876 | Autor | Degen, M. Louis | Editorial | J.M. Fabre | Public. | Libro |
| 4 | Título | La Arquitectura en Alemania | | | | | Localiz. | heiBIB |
| | Año | 1880 | Autor | Hugo Licht /Antonio Bergnes | Editorial | J.M. Fabre | Public. | Álbum |
| 5 | Título | Arquitectura práctica | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1880? | Autor | Juan Carpinell | Editorial | Trilla y Serra, s.f. | Public. | Libro |
| 6 | Título | Arquitectura moderna de Barcelona | | | | | Localiz. | UPC |
| | Año | 1897 | Autor | Rogent y Pedrosa, Francisco | Editorial | Parera | Public. | Álbum |
| 7 | Título | 125 modelos de edificios económicos casas baratas, villas y granjas | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1915 | Autor | Casali, I. | Editorial | Guimart y Pujolar | Public. | Libro |
| 8 | Título | Villas y chalets | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1927 | Autor | Falgás, Víctor de | Editorial | Ediciones Artísticas | Public. | Libro |
| 9 | Título | Casas de campo españolas | | | | | Localiz. | UPC |
| | Año | 1930 | Autor | Baeschlin, Alfredo | Editorial | Canosa | Public. | Libro |
| FRANCIA | | | | | | | | |
| 1 | Título | L'art de bâtir des maisons de campagne : où L'on traite de leur distribution, de leur construction [...] | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1761 | Autor | Briseux, Charles Étienne | Editorial | Chez J. B. Gibert | Public. | Libro (2) |
| 2 | Título | Recueil d'Architecture, dessiné et mesuré en Italie, dans les années 1791, 92 et 93 [...] | | | | | Localiz. | e-rara.ch |
| | Año | 1821 | Autor | Séheult, F.L | Editorial | Chez Bance ainé | Public. | Libro |

| | | | | | | | |
|----|--------|---|-------|-------------------------|-----------|----------------|-------------------|
| 3 | Título | Le Propriétaire architecte contenant un précis sur les constructions en général [...] | | | | Localiz. | CNAM |
| | Año | 1827 | Autor | Vitry, Urbain | Editorial | Audot | Public. Libro (2) |
| 4 | Título | Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments [...] | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1840? | Autor | Letarouilly, Paul Marie | Editorial | The Reprint Co | Public. Libro (3) |
| 5 | Título | Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, dessiné et publié par Victor Calliat | | | | Localiz. | heiBIB |
| | Año | 1850 | Autor | Victor Calliat | Editorial | Bance | Public. Libro |
| 6 | Título | Maisons de campagne des environs de Paris : choix des plus remarquables maisons bourgeoises [...] | | | | Localiz. | INHA |
| | Año | 1859 | Autor | Petit, Victor | Editorial | | Public. Álbum |
| 7 | Título | Maisons de campagne, plans et décorations de parcs et jardins français, anglais et allemands [...] | | | | Localiz. | INHA |
| | Año | 1864 | Autor | Krafft, Jean-Charles | Editorial | A. Morel | Public. Álbum |
| 8 | Título | Villas Maisons De Ville Et De Campagne Composées Sur Les Motifs Des Habitations De Paris Moderne [...] | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1864 | Autor | Isabey, Léon | Editorial | A. Lévy | Public. Álbum |
| 9 | Título | Maisons les plus remarquables de Paris construites pendant les trois dernières années par Messieurs Bigle [...] | | | | Localiz. | BSB |
| | Año | 1870 | Autor | Vacquer, T. | Editorial | A. Lévy | Public. Libro |
| 10 | Título | L'architecture privée au XIX ^e siècle, sous Napoléon III: Nouvelles maisons de Paris et des environs. | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1870 | Autor | Daly, Cesar | Editorial | Ducher et Cie | Public. Álbum (3) |
| 11 | Título | Habitations modernes | | | | Localiz. | UPC |
| | Año | 1875 | Autor | Viollet-Le-Duc | Editorial | J. Claye, s.a. | Public. Libro |
| 12 | Título | L'Architecture nouvelle: choix de petites constructions économiques: maisons de campagne et de [...] | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1887 | Autor | Gillet, E. | Editorial | Ch. Juliot | Public. Álbum |
| 13 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 10 ^e série: Nouvelles constructions en matériaux variés [...] | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. Álbum |
| 14 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 9 ^e série: Décorations et ameublements intérieurs [...] | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. Álbum |
| 15 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 8 ^e série: Nouvelles constructions maisons a loyer: plans, facade, coupes | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. Álbum |
| 16 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 7 ^e série: Habitations à bon marché, plans, façades, coupes | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. Álbum |

| | | | | | | | | |
|----|--------|---|-------|------------------------|-----------|--------------------------------------|----------|-----------|
| 17 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 6° série: Hotels privés | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. | Álbum |
| 18 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 5° série: Maisons de campagne et villas : ensembles, détails, [...] | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. | Álbum |
| 19 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 4° série: Nouvelles constructions maisons de rapport [...] | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. | Álbum |
| 20 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 3° série: Villas et petites constructions : ensembles, détails, devis. | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. | Álbum |
| 21 | Título | Nouveaux éléments d'architecture 2° série: Nouvelles constructions avec Bow-Window [...] | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. | Álbum |
| 22 | Título | Répertoire de l'habitation : maison de ville et de campagne, chalets, cottages, habitations a bon marché [...] | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1900 | Autor | Lambert, Th | Editorial | Charles Schmid | Public. | Álbum |
| 23 | Título | L'architecture moderne a Paris: concours de façades de 1901 | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1901 | Autor | Dourdan, Seine-et-Oise | Editorial | Librairie spéciale d'architecture | Public. | Álbum |
| 24 | Título | Motifs Détaillés d'Architecture Contemporaine d'Après les Dessins Géométraux d'Ensemble [...] | | | | | Localiz. | heiBIB |
| | Año | 1910 | Autor | Rivoalen, E. | Editorial | Georges Fanchon, n.d. | Public. | Álbum |
| 25 | Título | Motifs d'architecture moderne | | | | | Localiz. | AMS H |
| | Año | 1920 | Autor | Noe, L. | Editorial | C. Schmid | Public. | Álbum |
| 26 | Título | PePetites maisons pittoresques : villas, pavillons, cottages habitations à bon marché recueillis en France, [...] | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1920 | Autor | R. Ducher | Editorial | C. Schmid | Public. | Álbum |
| 27 | Título | Small country houses of to-day | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1922 | Autor | Weaver, Lawrence. | Editorial | Hudson & Kearns | Public. | Libro (2) |
| 28 | Título | L'Habitation provençale | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1926 | Autor | Darde, René | Editorial | Ch. Massin et Cie. | Public. | Álbum |
| 29 | Título | Nouvelles Maisons de Rapport a Paris: d'après les types les plus récents: façades-plans | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1926 | Autor | Gaston Fleury | Editorial | Ch. Massin et Cie. | Public. | Libro |
| 30 | Título | Nouveaux immeubles: Façades, plans, détails | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1929 | Autor | Defrance, Henri | Editorial | Librairie générale de l'architecture | Public. | Álbum |

| | | | | | | | | |
|----|--------|---|-------|-------------------------------------|-----------|--------------------------------------|----------|------------|
| 31 | Título | L'Architecture allemande au xixe. Siècle: Recueil de maisons de ville et de campagne [...] | | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | s.a. | Autor | W. AA. | Editorial | A. Morel et Cie. | Public. | Álbum |
| 32 | Título | La Villa moderne | | | | | Localiz. | BNF |
| | Año | s.a. | Autor | Bourgeois, Th. | Editorial | Protat frères | Public. | Álbum |
| 33 | Título | Paris Moderne | | | | | Localiz. | INHA |
| | Año | 1837-57 | Autor | Normand, Louis Marie | Editorial | Normand aîné | Public. | Libro (4) |
| 34 | Título | Paris moderne, ou, Choix de maisons construites dans les nouveaux quartiers de la capitale [...] | | | | | Localiz. | BNF |
| | Año | 1869-70 | Autor | Normand, Louis Marie | Editorial | Normand aîné | Public. | Libro (2) |
| 35 | Título | Traité des constructions rurales et de leur disposition | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1869-70 | Autor | Bouchard-Huzard, L. | Editorial | s.a. | Public. | Libros (3) |
| 36 | Título | L'architecture moderne en France: maisons les plus remarquables des principales villes des départements | | | | | Localiz. | BNF |
| | Año | 1870-75 | Autor | Barqui, Ferdinand | Editorial | J. Baudry | Public. | Libro |
| 37 | Título | Immeubles modernes de Paris: façades, plans, sculptures. | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1900? | Autor | Lefol, Gaston | Editorial | Ch. Massin | Public. | Álbum |
| 38 | Título | L'Architecture au XXe siècle: choix des meilleures constructions nouvelles, hotels. | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1901-30? | Autor | s.a. | Editorial | Sucesores de J.M. Fabre | Public. | Álbum |
| 39 | Título | Petites maisons modernes de ville & de campagne récemment construites | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1903 | Autor | Fanchon, Georges | Editorial | Rivoalen, E. | Public. | Álbum |
| 40 | Título | L'Architecture au XXe siècle: choix des meilleures constructions nouvelles, [...] | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1904? | Autor | s.a. | Editorial | Librairies-Imprimeries Réunies | Public. | Álbum |
| 41 | Título | Menuiserie et charpente modernes: choix de documents recueillis en France et à l'étranger | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1910? | Autor | s.a. | Editorial | | Public. | Álbum |
| 42 | Título | Maisons de plaisance françaises. Parcs et jardins: l'Ile de France | | | | | Localiz. | UPC |
| | Año | 1920 | Autor | Fernand de Girardin | Editorial | Librairie de la construction moderne | Public. | Libro |
| 43 | Título | 65 habitations à bon marché: construites de 1920 à 1924, a l'aide de prêts et subventions d l'état dans [...] | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1924-28? | Autor | Leclerc & Guillemot Saint Vinebault | Editorial | Librairie de la construction moderne | Public. | Álbum |
| 44 | Título | Petits édifices Espagne | | | | | Localiz. | UPM |
| | Año | 1926-1928? | Autor | Augustin Bernard | Editorial | Vincent, Fréal et Cie | Public. | Libro |

INGLATERRA

| | | | | | | | | |
|----|--------|--|-------|----------------|-----------|----------------------------------|----------|------------|
| 1 | Título | Sketches for country houses, villas, and rural dwellings [...] | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1800 | Autor | Plaw, John | Editorial | S. Gosnell for J. Taylor | Public. | Libro |
| 2 | Título | Rural residences : consisting of a series of designs for cottages, decorated cottages, small villas and other ornamental buildings[...] | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1818 | Autor | Papworth, John | Editorial | R. Ackerman | Public. | Libro |
| 3 | Título | Retreats: a series of designs, consisting of plans and elevations for cottages, villas, and ornamental buildings | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1827 | Autor | Thomson, J. | Editorial | J. Taylor, Architectural Library | Public. | Libro |
| 4 | Título | Rural architecture : being a series of designs for ornamental cottages | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1828 | Autor | W. AA. | Editorial | James Carpenter & Son | Public. | Libro |
| 5 | Título | Robinson's Designs for farm building | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1830 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | James Carpenter and Son | Public. | Libro |
| 6 | Título | Robinson's Designs for lodges and park entrances | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1833 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | Priestley and Weale, High Street | Public. | Libro |
| 7 | Título | Rural Architecture: First Series of Designs for Rustic, Peasants and Ornamental Cottages, Lodges and Villas [...] | | | | | Localiz. | e-rara.ch |
| | Año | 1835 | Autor | Goodwin, F. | Editorial | Weale | Public. | Libro (2) |
| 8 | Título | Robinson's Designs for ornamental villas | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1836 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | H. G. Bohn | Public. | Libro |
| 9 | Título | Robinson's Rural architecture or designs for ornamental cottages | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1837 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | H. G. Bohn | Public. | Libro |
| 10 | Título | Designs for farm buildings, with a view to prove that the simplest forms may be rendered pleasing and ornamental by a proper disposition of the rudest materials | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1837 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | H. G. Bohn | Public. | Libro |
| 11 | Título | Domestic architecture in the Tudor style : selected from buildings erected after the designs and under [...] | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1837 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | J. Williams | Public. | Libro |
| 12 | Título | The suburban gardener, and villa companion | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1838 | Autor | , J. C. | Editorial | Garland Pub. | Public. | Libro |
| 13 | Título | Village architecture [...] | | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1850 | Autor | Robinson, P.F. | Editorial | H.G. Bohn | Public. | Libro |

| | | | | | | | |
|--------|--------|--|-------|-----------------------|-----------|-------------------------------------|-------------------|
| 14 | Título | The Gentleman's House: or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace [...] | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1865 | Autor | Kerr, Robert | Editorial | J. Murray | Public. Libro |
| 15 | Título | House architecture | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1880 | Autor | Stevenson, J. J. | Editorial | Macmillan | Public. Libro (2) |
| 16 | Título | Das englische Haus | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1904 | Autor | Muthesius, Hermann | Editorial | Ernst Wasmuth | Public. Libro |
| 17 | Título | Recent English domestic architecture[...] | | | | Localiz. | HathiTrust |
| | Año | 1908 | Autor | Macartney, Mervyn E. | Editorial | Offices of the Architectural Review | Public. Libro (5) |
| 18 | Título | The English interior: a review of the decoration of English homes from Tudor times to the XIXth century | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1920 | Autor | Stratton, Arthur | Editorial | Stratton, Arthur | Public. Libro |
| 19 | Título | Week-end houses, cottages and bungalows | | | | Localiz. | BNE |
| | Año | 1939 | Autor | Hastings, Alan | Editorial | The Architectural press | Public. Libro |
| ITALIA | | | | | | | |
| 1 | Título | Le Abitazioni Alberghi, Case Operaie, Fabbriche Rurali, Case Civili, Palazzi e Ville | | | | Localiz. | BNCF |
| | Año | 1886 | Autor | Sacchi, Archimed | Editorial | Kessinger Publishing | Public. Libro |
| 2 | Título | Album degli ingegneri ed architetti. Scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne [...] | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1888 | Autor | Cappa, Scipione | Editorial | Augusto Federico Negro | Public. Álbum |
| 3 | Título | Costruzioni e progetti | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1890 | Autor | Carbone, Dario | Editorial | Bestetti e Tumminelli | Public. Álbum |
| 4 | Título | Ville e villini in Italia | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1900? | Autor | Bestetti e Tumminelli | Editorial | Sironi, Mario | Public. Álbum |
| 5 | Título | L'architettura di Giuseppe Mancini: progetti e schizzi | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1900 | Autor | Mancini, Giuseppe | Editorial | Preiss e Bestetti | Public. Álbum |
| 6 | Título | L'architettura di Giuseppe Sommaruga | | | | Localiz. | AMS H |
| | Año | 1900 | Autor | Sommaruga, Giuseppe | Editorial | Preiss e Bestetti | Public. Libro |
| 7 | Título | Le costruzioni moderne in Italia : facciate di edifi in stile moderno : Genova | | | | Localiz. | AMS H |
| | Año | 1909 | Autor | s.a. | Editorial | C. Crudo & C | Public. Álbum |

| | | | | | | | | |
|-------|--------|--|-------|---------------------|-----------|--|----------|-------|
| 8 | Título | Il Villino. Progetti dell'Arch. | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1909? | Autor | Cavazzoni, A. | Editorial | Milano, Casa Editrice d'Arte Bestetti Tumminelli, s.f. | Public. | Álbum |
| 9 | Título | Ernesto Basile, architetto (studi e schizzi) | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1910 | Autor | Basile, Ernesto | Editorial | C. Crudo & C. | Public. | Álbum |
| 10 | Título | Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante | | | | | Localiz. | UCD |
| | Año | 1912 | Autor | s.a. | Editorial | C. Crudo & C | Public. | Álbum |
| 11 | Título | Castelli e ville in carattere quattrocentesco | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1913 | Autor | Coppedè, Gino | Editorial | Itala Ars | Public. | Álbum |
| 12 | Título | Disegni e Progetti d'architettura | | | | | Localiz. | UCD |
| | Año | 1915 | Autor | s.a. | Editorial | Casa Editrice L'Artista moderno | Public. | Álbum |
| 13 | Título | Case e palazzi in Italia raccolte dagli architetti Sironi e Benni | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1920 | Autor | Sironi, Mario | Editorial | Bestetti e Tumminelli | Public. | Álbum |
| 14 | Título | Palazzine e ville signorili | | | | | Localiz. | BDUIW |
| | Año | 1923 | Autor | Tirelli, Guido. | Editorial | C. Crudo & C | Public. | Álbum |
| 15 | Título | Ville e villini : raccolta di progetti e vedute di lavori eseguiti | | | | | Localiz. | AMS H |
| | Año | 1927 | Autor | Martinenghi, R. | Editorial | Piacenza : C. Tarantola | Public. | Álbum |
| EE.UU | | | | | | | | |
| 1 | Título | The Architecture of Country Houses: Including Designs for Cottages, Farm-houses, and Villas | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1851 | Autor | Downing, A.J . | Editorial | D. Appleton & company | Public. | Libro |
| 2 | Título | Cottage residences; or, A series of designs for rural cottages and cottage villas, and their gardens and [...] | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1853 | Autor | Downing, A.J . | Editorial | J. Wiley | Public. | Libro |
| 3 | Título | Villas and Cottages a series of designs prepared for execution in The United States. | | | | | Localiz. | UDC |
| | Año | 1864 | Autor | Vaux, Calvert | Editorial | Harper & Brothers | Public. | Libro |
| 4 | Título | Woodward's Country homes | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1865 | Autor | Woodward, George E. | Editorial | Geo. E. Woodward | Public. | Libro |
| 5 | Título | Colonial southern homes | | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1903 | Autor | Charles W. Barrett | Editorial | Charles W. Barrett, presses of Edwards & Broughton | Public. | Libro |

| | | | | | | | |
|---|--------|---|-------|-------------------------|-----------|-------------------------------|-------------------|
| 6 | Título | Concrete houses & cottages, Atlas Portland cement company, New York. | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1909 | Autor | Portland Cement Company | Editorial | The Atlas Portland cement co. | Public. Libro (2) |
| 7 | Título | Tographs and floor plans illustrating certain of America's best country and suburban homes of moderate size | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1911 | Autor | Frank Miles Day | Editorial | McBride, Winston & Co | Public. Libro |
| 8 | Título | Inexpensive homes of individuality | | | | Localiz. | ARCH |
| | Año | 1912 | Autor | Frank Miles Day | Editorial | McBride, Winston & Co | Public. Libro |

II.1.2 Muestra 1 Arquitecturas de papel Introducción

Antes de entrar en el análisis de las obras seleccionadas dentro del ámbito temporal de este estudio, es importante referir una serie de ediciones que, sin llegar a alcanzar el formato de Álbum o Catálogo, son muestra de la transición que se produce entre el tradicional tratado de arquitectura y estas publicaciones de arquitectura gráfica. Es importante señalar que dentro del amplio repertorio de publicaciones que se han encontrado han sido seleccionadas aquellas que por su formato y contenido más se aproximan al tipo editorial que interesa, el de los *patter books*, o libros de modelos.

Así en esta selección que se presenta a modo de introducción se muestran una serie de publicaciones anteriores a 1850 centradas en el quehacer arquitectónico doméstico, y/o residencial. Ediciones que apuestan por la difusión de modelos (proyectos) como elementos de apoyo al discurso arquitectónico y en las que, paulatinamente, la ilustración va despojando de protagonismo al discurso teórico, hasta convertirse en aquellas ediciones que centran este capítulo, los *patter books*, en las auténticas y únicas protagonistas.

Comenzando por la obra del francés **Charles Étienne Briseux**, pionero en ofrecer proyectos vía edición gráfica, las obras analizadas son tres, de 1728 *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes*, de 1743 *L'art de bâtir des maisons de campagne: où L'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur decoration, y de 1752 *Traité du beau essentiel dans les arts*.*

La obra *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personnes* suceso-
ra del tratado *Maniere de bastir pour toutes
sortes de personnes* (París, 1623) se edita en dos volúmenes tipo libro, de 29x19,5cm.

El primero de los volúmenes, de componente teórica, se divide en cinco capítulos, 1. "De la construction & de l'employ des materiaux"; 2. "De la distribution de toutes sortes de places"; 3. "De la maniere de faire les devis"; 4. "Du toisé des bâtimens selon la coûtume de Paris"; 5. "Du toisé des bâtimens selon la coûtume de Paris". Su formato se aproxima al de los tradicionales tratados, apenas sin imágenes y con un contenido específico de discurso culto, donde, en diferentes capítulos describe el cómo y el porqué de la buena construcción residencial.

En el apartado XX del primer capítulo, *Des Appartements*, describe las dependencias que debe tener una gran casa:

Un grand Appartement doit être composé d'un Vestibule; d'un premier anti-Chambre, d'un second anti-Chambre, d'une Chambre principale, ou Salon, d'une Chambre à coucher qui peut aussi servir de Chambre de parade, de plusieurs

Cabinets, surtout de plusieurs Garde-robes, le tout selon l'usage et condition des personnes, ce qui se connaît mieux dans les distributions qu'on a donné, parce qu'il faut quelquefois des Bibliothèques et Galleries, qui sont de plein-pied avec le reste des Appartements; la hauteur de toutes ces différentes Pieces se règle sur la largeur plutôt que sur la longueur. On ne donnera point de règles pour la largeur, ni pour la hauteur, ces sortes de mesures dépendantes absolument de la grandeur du lieu que l'on doit employer. (Vol.1, pg. 59)

El Volumen 2, proporciona sesenta modelos de viviendas, con plantas, alzados y secciones, en planchas grabadas con modelos de casas de campo y palacios urbanos, estilo *petites maison*, susceptibles de numerosas variaciones, que pretenden definir una serie de pautas compositivas en pro de la comodidad y ergonomía de la vivienda. Briseux propone un variado conjunto de modelos domésticos que varían en función del propietario, el uso de la vivienda, la localización, y la implantación del inmueble. Las ilustraciones ocupan la práctica totalidad del volumen, unas 190 páginas que presentan un total de 147 láminas. El objetivo no es otro que conciliar belleza, comodidad y funcionalidad, proporcionando pautas de decoración y tratamiento de espacios interiores.

En 1743 vuelve a tratar Briseux la distribución y decoración del espacio doméstico en *L'art de bâtir des maisons de campagne: où L'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur decoration*, donde se propone explicar el arte de construir, distribuir y decorar las casas de campo; especificando pautas sobre decoración interior y exterior. Se compone de 147 láminas con diferentes motivos, detalles de salones y habitaciones, casas de campo y casas tipo, así como propuestas de decoración interior -predominantemente *Rococó*.

Al igual que su obra anterior, consta de dos volúmenes, de 146 y 174 páginas de texto, acompañadas por una serie de ilustraciones que, en esta obra, se intercalan al texto desde el primer volumen. Incluyendo imágenes el volumen I se acerca a las 600 páginas y el segundo a las 450 dividiéndose en seis y siete capítulos respectivamente donde trata de ofrecer, con la ayuda de John Adams, orientaciones generales sobre arquitectura. Presentan diferentes proyectos, con edificios de diversas dimensiones, y teoría para aplicar a diferentes arquitecturas y elementos como escaleras, cimentaciones, cubiertas, pisos, etc. Las láminas se configuran como la síntesis aplicada de toda la teoría expuesta, como un bello muestrario

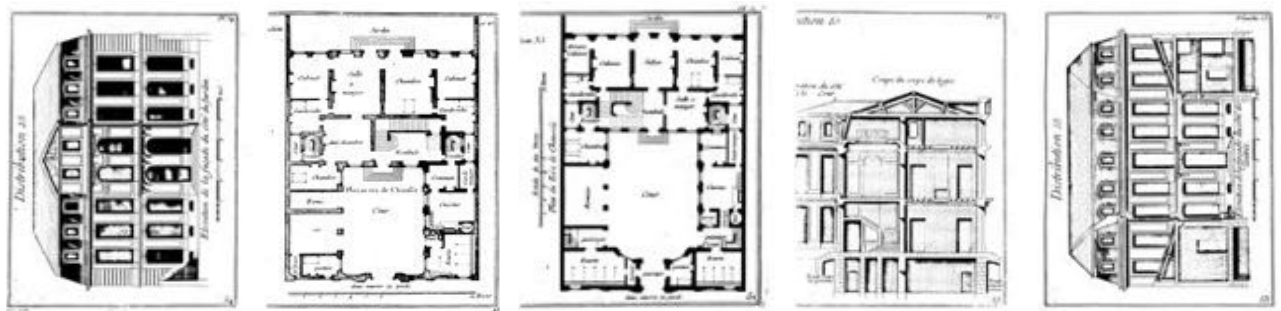


Fig 37. Briseux, 1728, Vol.2, pp. 48, 51, 53, 55, 64.

de arquitectura. Un amplio repertorio de soluciones para un amplio abanico de destinatarios, seleccionadas en función de la situación del terreno, de la posición del propietario y del uso que se pretenda dar a la vivienda, modelos que mucho se aproximan a las *petites maisons*, como sucede en su obra anterior.

Briseux considera que cada tipo de vivienda debe estar compuesto por un determinado número y tipo de estancias, las principales, precedidas de antecámara, y las habitaciones, que deberán disponer de diferentes armarios, algunos empotrados -en función de su utilidad y dimensión-; las alturas de las estancias se regularán en proporción a su profundidad y ancho, y siempre atendiendo a la magnitud y a la escala del lugar.

De las consideraciones más interesantes que aporta esta obra destaca la llamada de atención que hace el autor sobre la "curiosidad" que deben provocar los espacios, evitando la indiferencia en el "espectador"; para conseguirlo el arquitecto deberá evitar las simetrías, la regularidad y la profundidad, deberá crear formas que exciten la imaginación y atraigan la atención de aquel que, por primera vez, visita la casa. Es, su obra, un manifiesto a la "como-

didad" como respuesta a dos principios, el de la "conveniencia" al estatus del usuario, y el de la estabilidad de la obra arquitectónica .

Una de las principales innovaciones de la obra atiende al modo de disponer las paredes divisorias. Propone evitar la habitual disposición en *enfilades*, con los espacios ortogonalmente dispuestos en hileras, que si bien proporciona plantas muy organizadas, no son cómodas. Recomienda la organización interior en pabellones, para así poder reagrupar espacios y dotar de mayor funcionalidad a la vivienda. Las estancias se vuelven más pequeñas, pero más prácticas, autónomas y polifacéticas, a la par que agradables. El objetivo primordial es la comodidad y la higiene, sobre la belleza formal. El número de piezas destinadas al aseo aumenta y es notable el interés por dotar a la vivienda de eficaces sistemas de climatización, (sistemas de refrigeración, estufas de calor, persianas, contraventanas, etc.),

Sobre la localización e implantación establece una serie de pautas del buen hacer, en función de la geografía, del terreno y del clima: evitar las zonas montañosas, ya que su acceso es difícil y, aunque gozan de buenas vistas, suelen carecer de agua y buen terreno para los jardi-



Fig 38. Briseaux, 1743, Vol.1, pp. Portada, 94-95, 96-97, 52-53

nes; sugiere evitar también los terrenos pantanosos, por las enfermedades que causan las nieblas y porque son estériles, lo que nos privará de la parte más agradable de la casa, el jardín, y de terrenos de cultivo; indica que se deberán buscar terrenos ricos en agua, de aire puro y sano.

Ya en 1752 publica Briseux la que muchos consideran su obra más importante, *Traité du beau essentiel dans les arts*, donde pretende reformular la doctrina de las proporciones armónicas a partir de la obra de René Ouvrard, *Architecture harmonique, ou Application de la doctrine des proportions de la musique à l'architecture* publicada en 1769. Briseux profundiza en la armonía que existe entre el hombre y la naturaleza:

La nature, cette mère universelle, agissant toujours avec la même sagesse et d'une manière uniforme, l'on a droit de conclure, que le plaisir de l'ouïe et de la vue consiste dans la perception de rapports harmoniques comme étant analogues à notre constitution et que ce principe a lieu non seulement dans la musique, mais encore dans toutes les productions des arts: une même cause ne pouvant avoir deux effets différents [...] il en résulte que la cause de l'agréable est la même pour tous les sens. (pp.58-42)

Y afirma también que las reglas de lo bello han de derivarse a partir de la naturaleza, la cual prescribe proporciones comunes para la Música y para la Arquitectura.

Si bien retoma el tema de la simetría afirmando que sigue siendo la relación de igualdad o de paridad que el espíritu humano ha tratado

de introducir en todas partes, reconoce los peligros de la monotonía que de ella se pueden derivar ya que considera que el exceso de uniformidad, o una regularidad demasiado simple y que reúna pocas diversidades no produce sino una belleza fría y similar a los unísonos en la Música.

En esta obra, de un único volumen de 512 páginas, presenta un conjunto de 130 ilustraciones de elementos decorativos y estructurales, como columnas, frontispicios, y elementos de entrada, que únicamente presenta cinco alzados.



Fig 39. Briseux, 1752, Planche 6

Otro arquitecto francés, y en este caso también urbanista, dedicado a esta arquitectura gráfica por la época es **Jacques François Blondel** del que se analizarán las obras *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général* y *Cours d'architecture*.

En 1737 publica *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices*

en général, obra en la que pretende establecer reglas de diseño aplicables a la arquitectura doméstica, con base en las primeras fases el estilo rococó. Se edita también en dos volúmenes, de 198 y 180 páginas respectivamente, el primero orientado a la construcción de jardines, y el segundo a los interiores domésticos. Cuenta con 155 láminas grabadas, en su mayoría por el propio Blondel, sobrino y discípulo del conocido arquitecto francés Jean-François Blondel.

Uno de los aportes más significativos de Jacques François será la interpretación de la distribución de los espacios interiores, no en función del concepto de "representación", abordado hasta entonces por la mayoría de los teóricos, y sí en función del "modo de vida", la práctica, las necesidades y los usos. Intentará acoplar la teoría procedente de la tradición con las transformaciones que exige su tiempo, en propuestas "polivalentes", que encaran ruptura y continuidad. Las relaciones entre interior y exterior que Blondel propone atienden a una relación de "ordenanza" y "conveniencia", razonable y respetuosa.

Armoniza los espacios en base a una estructura social y funcional basada en la distinción de tres tipos de estancias, los *appartements de parade*, los *appartements de commodité* (ya antes distinguidos por Briseaux) y los *appartements de société*. Estos últimos comprendían todas aquellas estancias aptas para la vida social, salas y salones, comedores, bibliotecas, etc., espacios destinados a recibir a la familia y a los amigos, estancias que deberían estar situadas en un "*bel étage*", hermoso piso.

Los *appartements de parade* estarían destinados a las visitas de consideración, espacios suntuosos y ricos que deben reflejar "magnificencia", el estatus social de su propietario. Están compuestos por las siguientes estancias: vestíbulos, antecámaras, salón, sala, comedor, galerías y alcoba de parada. Las estancias de parada y las sociales han de estar dispuestas en "*enfilades*", hileras, así desde la entrada, a través del pasillo que las comunica, será apreciable el estatus de la casa, advierte que esta disposición nunca podría ser interrumpida por piezas íntimas. Señores y domésticos deberían vivir en zonas independientes, atendiendo a un comportamiento social muy preciso y determinado.

El segundo tipo de estancias, los *appartements de commodité*, serían los destinados al descanso de la familia y estarían totalmente aislados de la comunicación social de la vivienda, compuestos por todas las piezas necesarias e indispensables para la comodidad del propietario. Cada apartamento privado estaría así formado por antecámara, alcoba, gabinete, guardarropa e instalación sanitaria.

La propuesta de Blondel afecta de forma significativa a la distribución de los espacios interiores, estructurados en pabellones y distribuidos en hileras, esquema que puede resultar menos bello en planta, pero que permite mayor privacidad y comodidad. Otra de las "innovaciones" del autor es la variedad de espacios que propone en el campo de la higiene personal, *petits lieux*, *cabinets de toilette*, etc. Blondel insiste en la necesidad de que el arquitecto comprenda la relación que interiores

y exteriores deben guardar, en distribución y decoración, la "*convenance*", como primer objetivo de la arquitectura. Considera que todo elemento ornamental que la vivienda presente en su exterior deberá siempre atender al rango de su propietario, sin engaños o equívocos, deberá representar la posición social y tipo de vida del promotor.

Entre 1771 y 1777 publica, en seis volúmenes de texto y tres de láminas, otra de sus obras principales, *Cours d'architecture*, donde definirá la arquitectura en base a tres dominios, la construcción, la distribución y la decoración. En esta obra el autor entiende la distribución como algo más que las relaciones que deban establecerse entre las dimensiones de las estancias, es un todo, un concepto global que abarcará también las comunicaciones, las relaciones de las partes y de la totalidad, los accesos, las estancias por planta, los circuitos interiores y exteriores, etc. Una distribución tipo, organizada en función de la división y organización de los espacios en bloques público-privados que deben ajustarse, interior y exteriormente, de forma armónica.

La disposición de los elementos ha de ser regular y simétrica, ordenada con respecto al eje horizontal del elemento de comunicación, enfrentados y enfilados, y su ornamentación debe responder al destino y al uso del mismo. Al igual que en su anterior trabajo, enumera las piezas que compondrán cada bloque, el de *parade*, *commodité* y *société*, dispuestos en base a una codificación jerarquizada.

Los estudios sobre la vivienda rural en Inglaterra tuvieron también gran influencia dentro de la tratadística del XVIII, una vez que, de adaptar a la norma palladiana todo tipo de edificios, se toma conciencia social de la vivienda de campesinos y trabajadores, del retorno a lo natural. Daniel Garret inicia en 1747 esta iniciativa divulgativa acerca del *cottage* proponiendo una serie de tipologías constructivas económicas para los constructores del rural. Robert Morris continuará la labor iniciada por Garret y publicará, en 1750, una serie de modelos meramente tipológicos para la consulta o la copia directa. Sin embargo será la obra de **John Wood** pionera de este espíritu ilustrado en la "arquitectura del *cottage*" de la Inglaterra de fi-

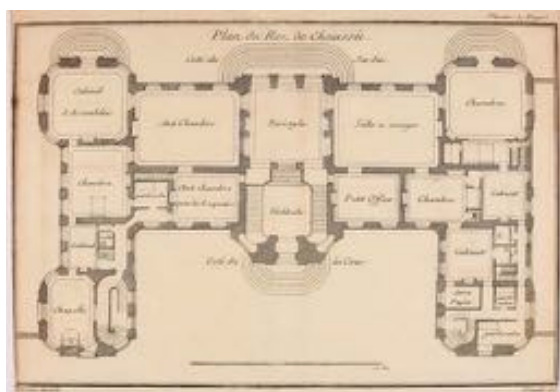


Fig 40. Briseaux, 1743, Planches 137 y 140

nales del XVIII y principios del XIX, obra de mucho mayor impacto y trascendencia que las anteriores, *A Series for Cottages or Habitations of the Labourer*, se publica en 1781, siendo reeditada en 1792, 1806 y 1837.

La obra está pensada y dirigida para los grandes terratenientes que quieran mejorar las condiciones de vida de sus "comuneros"; Wood considera sumamente necesario y evidente embellecer estas viviendas, las de los trabajadores agrícolas, y también las de los obreros y artesanos, y con este objetivo expone una serie de casas, de una o varias habitaciones, humildes, para campesinos sin muchos recursos.

Some time back when in company with several gentlemen of landed property, the conversation turned on the ruinous state of the cottages of this kingdom; it was observed that these habitations of that useful and necessary rank of men, the labourers, were become for the most part offensive both to decency and humanity; that the flat of them and how far they might be rendered more comfortable to the poor inhabitants, was a matter worthy the attention of every man of property not only in the country, but in large villages, in towns, and in cities. (Wood, 1806, p. 6)

De esta conversación concluyó Wood que, hasta entonces, ningún arquitecto había juzgado necesario ofrecer al público plantas bien concebidas para los *cottage*, edificio que interpreta como la graduación regular que existe entre la planta de la cabaña más sencilla y la del palacio más suntuoso:

[...] that a palace is nothing more than a cottage improved; and that the plan of the latter is the basis as it were of plans for the former; prompted also by humanity to make my talent useful to the poorest of my fellow citizens; I resolved on turning my thoughts towards an object of such importance to the public as plans for cottages appeared to me to be. (Wood, 1806, p. 3)

Divide su obra en cuatro tipos de viviendas -*cottages*- diferenciadas por el modo en el que distribuyen sus estancias: las de una habitación, que podría ser sencilla o doble; las de dos habitaciones, ambas en planta baja o una sobre la otra, que podrían ser simples, dobles o cuádruples; los *cottages* de tres habitaciones, para los que propone tres modos de distribución posibles; y los de cuatro, con dos modos de distribución.

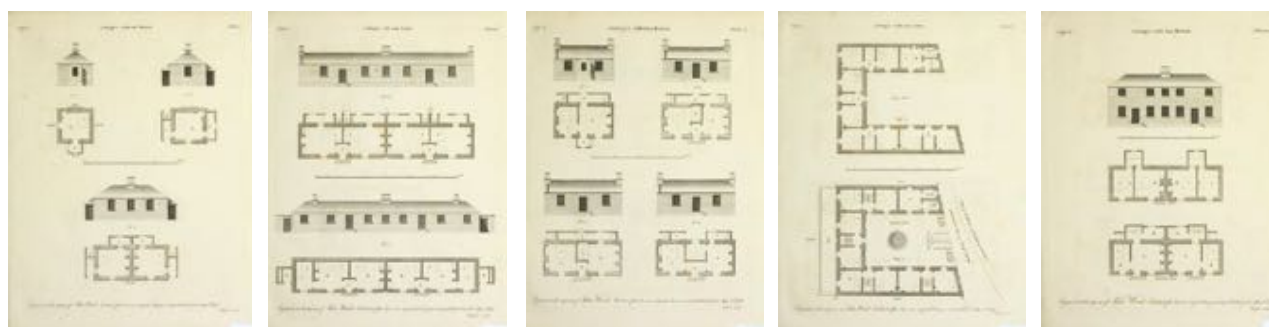


Fig 41. Wood, 1781, Plates I, III, IV, V, IX & XXVII

Este modo sistemático de composición u operación de análisis combinatorio arquitectónico, en base a diferentes distribuciones, que propone Wood, parte de un elemento base, la habitación; a partir de su repetición y combinación, en la vertical y la horizontal, compone módulos, que pueden disponerse solos, o combinados, formando los *cottages*. Al igual que muchos otros autores de esta arquitectura doméstica rural, Wood incorpora en su obra todos los detalles de costes para construcción derivados de cada oficio.

Wood reclama una arquitectura irregular y accidentada, rústica, ajena a toda pretensión estilística, y culta, mediante modelos que resaltan una importante abstracción tipológica. Las propuestas que presenta en su obra se ilustran únicamente en alzado y planta, carentes de contexto o entorno, solo provistas de algunos sombreados y texturas que dotan de mayor expresión al diseño.

John Plaw (1746-1820), otro contemporáneo a Wood, publica en 1750 *Rural Architecture*, convirtiéndose en el principal difusor del pin-

toresquismo en Inglaterra. A diferencia de la obra de Wood esta presta especial atención a la imagen exterior de la vivienda determinada por su integración en el paisaje y en sintonía con este. En la Introducción deja constancia de su principal objetivo, mejorar las "ideas" de estos modelos de *cottages* y transportarlas a sus "patrones", a fin de poder comunicar cómo construirlas, en virtud de las diferentes situaciones y circunstancias que el constructor pueda encontrar. Esta obra tuvo tal éxito que llegó a reeditarse hasta en ocho ocasiones.

En esta misma línea publica ya en 1800, *Sketches for country houses, villas, and rural dwellings; calculated for persons of moderate income, and for comfortable retirement. Also some designs for cottages, which may be constructed of the simplest materials; with plans and general estimates*, donde, en una nota informativa, alerta al lector de que suministrará los planos y los dibujos, y que si se le requiere para ello, se encargará de su ejecución, previo pago de "at the usual commission".

Plaw observa que los diseños que presenta, un

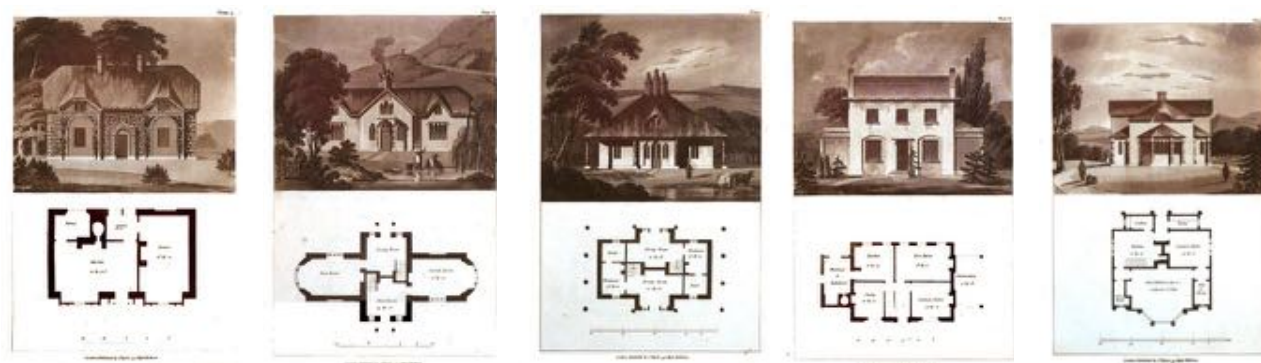


Fig 42. Plaw, 1800 Plates 3, 6, 7, 8, 11.

total de 41 planchas, se basan en la simetría y la correspondencia de las partes, ya que considera que la regularidad, adaptada al paisaje envolvente y a la proporción, ofrecerá el ansiado efecto pintoresco, sin faltar al buen gusto y a la vida civilizada, y en oposición a los preceptos defendidos por sus coetáneos. Considera ejemplos de mal gusto las humildes viviendas y casas de campo irregulares, de fuertes rupturas volumétricas, una vez que no juzga sensato construir casas nuevas imitando el aspecto “chapucero” de las viejas.

También en Londres se publica la obra de **James Thomson**, (1827) *Retreats: a series of designs, consisting of plans and elevations for cottages, villas, and ornamental buildings*. Edición, en formato libro de tamaño estándar, de 30 centímetros, que se divide en tres apartados, el primero de ellos dedicado a los *cottages*, el segundo a las villas y el último a las construcciones anexas de fin ornamental, como fuentes, capillas privadas, edificios de entrada, casas de jardín, etc.

Empieza la introducción con una interesante cita anónima, “Design pleases by the visible footsteps of Intelligence it discovers”, llaman-

do poco después el autor la atención sobre la calidad, la conveniencia y la elegancia que estos edificios, destinados al retiro, humano y espiritual, han de presentar. Los diseños que presenta ilustran proyectos reales, construidos o por construir, aclara el autor, con descripciones y comentarios, basados en los principios expuestos por los más eminentes profesores de composición arquitectónica. Se indica que, para mayor conveniencia del lector, la obra se divide en 3 partes: el Capítulo 1, destinado a la primera clase, los *cottages*, los “retiros”, que se adaptan a las especificidades del entorno peri-urbano, se presentan planos, alzados e ilustración a color, y plantas de *cottages* de diferentes estilos, griego, rural, gótico, modelos regulares y modelos irregulares, etc.

El Capítulo 2, dedicado a la segunda clase, las villas, o retiros, “proyectos destinados a una clase superior que los anteriores”, que se distinguen por la regularidad/irregularidad de sus formas, así como otros, tipo “retiro”, pensados para familias, entre los que presenta modelos de villas góticas y dóricas.

Y el tercero, que denomina “edificios ornamentales”, que pueden ser considerados

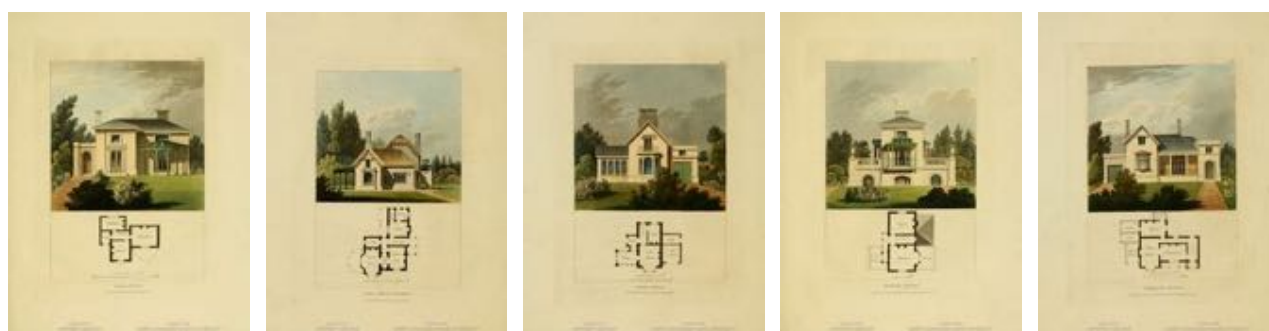


Fig 43. Thomson 1827, Plates 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10.

como apéndices de los diseños precedentes, o como elementos independientes. El autor presenta diferentes edificios como capillas, casas para jardinero, entradas, etc.

Unos años antes se había publicado, también en Londres, la obra de **Papworth, J.** *Rural Residences: consisting of a series of designs for cottages, decorated cottages, small villas and other ornamental buildings: accompanied by hints on situation, construction, arrangement and decoration in the theory & practice of rural architecture; interspersed with some* (1818).

Si es cierto que las obras de arte se disfrutaban en la medida en que se entienden, y son capaces de provocar algún estímulo, alerta Papworth en su introducción, es decir, en la medida en que nos resultan familiares y próximas, todo profesor afín a estas disciplinas debe ser capaz de comunicar estos valores, debe transformar en legible su práctica. Por ello, "con estos objetivos presentes", el libro presenta una serie de diseños, de edificios rurales, acompañados de breves comentarios y explicaciones, destinados al gran público, como un "*Repository of Arts*".

Señala el autor que la arquitectura (en Londres) no ha sido entendida como lo que es, un arte, sujeto a leyes de bienestar y salud, basado en la combinación de la brillante fantasía "*brilliant fancy*" y el buen juicio. Considera que ha sido asumida como una operación mecánica, repetitiva y operativa, donde el constructor asume todos los deberes y todas las funciones, es decir, es el absoluto responsable. Por esta razón, apunta, las casas que rodean Londres, las residencias campestres de los más ricos de sus habitantes, no siendo diseñadas por arquitectos, son poco más que meras cajas de ladrillo, en las que un cierto número de estancias son aleatoria e imprudentemente dispuestas, haciendo gala de un gasto desmesurado e injustificado, absurdo, vergonzoso para el propietario y ofensivo para el buen gusto. Considera a estos constructores especulativos responsables de un sistema edificativo que califica como obvia perversión de la verdadera arquitectura.

Reconoce también la labor de otras muchas personas, nobles y cultas, que han animado generosamente la arquitectura, proyectando viviendas espléndidas que han permitido la



Fig 44. Papworth, 1818, Plates 1, 2, 3, 5.

continuidad de la buena arquitectura. Indica resignado que éstas son la minoría y que sobre ellas prevalece la apatía y la ignorancia de aquellos otros, los especuladores.

Muestra su total acuerdo con una observación previa de Chambers, "[...] it must not be imagined that buildings, considered merely as heaping stone upon stone, can be of advantage or reflect honour either on countries or particular persons" (p. 6). Los materiales deberían ser para a la arquitectura, lo que las palabras a la lengua, individualmente pueden tener poco o ningún valor, pero cuando se combinan, pueden llegar a provocar el desprecio o la excitación. Considera que, al igual que un buen poeta puede, de las palabras más sencillas, obtener poesía, un arquitecto hábil debe ser capaz de obtener esplendor de los materiales más viles, y que el progreso de otras artes, la jardinería, la escultura, o la pintura, entre otras, dependerá del progreso de la arquitectura, ya que la estimulación de la primera provocará la estimulación de las segundas.

Con esta convicción presenta el autor un total de 27 edificaciones, con ilustración de alzado, o planta y alzado, acompañadas cada una de varias páginas de texto explicativo, "as an introduction to the threshold of art", al considerar que la circulación de esta "útil información" invitará a muchos a considerar la arquitectura menos dependiente de lo psicológico que de lo intelectual, y ayudará a eliminar los prejuicios que obstruyen su progreso.

De 1828 es la 3ª edición de, *Rural Architecture: Begin a series of designs for ornamental cottages*, de Robinson, P. F.; Hullmandel, C. J.; Harding, J. D., (ed. original 1822). Esta edición del libro no presenta introducción, apenas unas breves notas iniciales de uno de sus autores, Robinson, donde deja constancia de su sorpresa por el éxito de su original "pequeño trabajo", manifiesto esfuerzo por recuperar una especie arquitectónica hasta entonces descuidada y olvidada, la rural.

Señala también, que en esta 3ª edición se ha

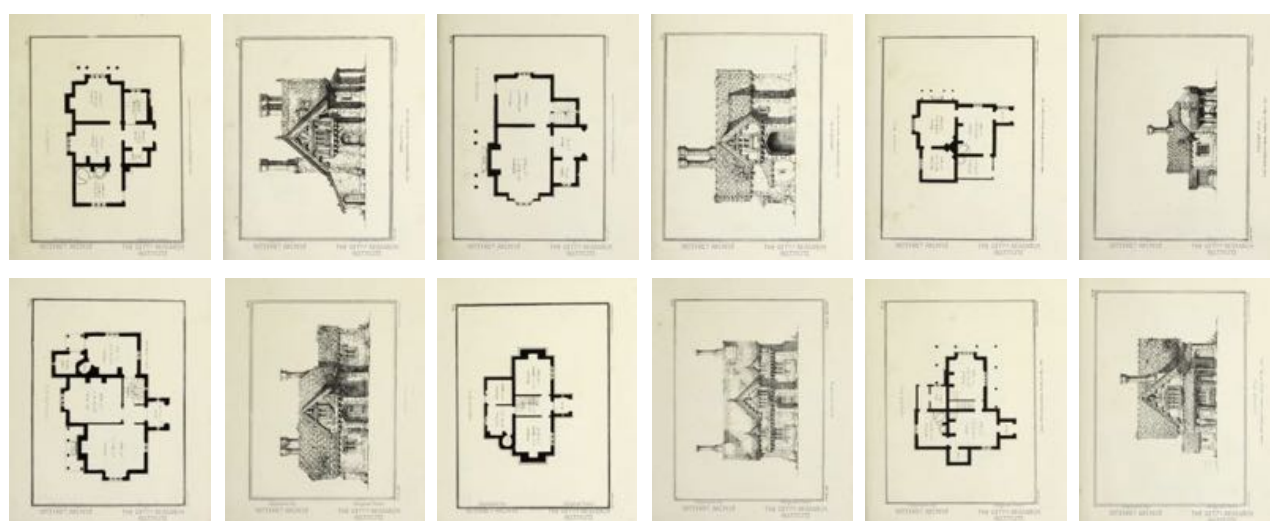


Fig 45. Robinson, 1828, Designs 1, 2, 3, 5, 6.

puesto especial interés en la reimpresión de todos los diseños de la versión original, "have been redrawn upon the Stone". Tras las notas iniciales presenta "A list of the plates" que componen el libro, 20 en total, con diseños de diferentes tipologías habitacionales rurales, *cottages*, casas de granja, residencias familiares, etc.,. Cada diseño se presenta con una primera página de texto explicativo, acerca de la vivienda indicando, entre otras cosas, el número de estancias, pisos, materiales empleados y elementos decorativos. Tras este texto explicativo siempre aparece una primera ilustración con la planta principal seguida de uno o dos alzados, y una vista en perspectiva de la vivienda, en algún caso también pormenores interiores.

Peter Frederick Robinson (1776-1858), uno de los autores de la obra que se acaba de analizar, será una de las figuras más activas en la producción de esta arquitectura de los *cottages*. Arquitecto inglés, alumno de Porden, se convirtió en el más prolífico autor de diseños eclécticos "al gusto". Entre 1830 y 1850 publicó en solitario un gran número de obras destinadas a difundir diseños de arquitectura rural y doméstica, cabañas ornamentales y villas,

edificios de granja y casas de campo. Entre sus obras destacan: *Designs for farm building* (1830); *Designs for ornamental villas* (1836); *Robinson's Rural architecture* (1837); *Domestic architecture in the Tudor style* (1837); *Village architecture* (1837) ; y *A new series of designs for ornamental cottages and villas* (1838).

En uno de sus primeros libros *Designs for farm building* (1830), Robinson afirma que si bien ya son suficientes las obras publicadas sobre arquitectura doméstica rural, "I am aware that much has already been clone", trabajos capaces y validos que permiten construir convenientemente (en forma y lugar), considera poder mejorar la forma externa de estas "casitas" de campo, chozas y cobertizos hasta entonces publicados, a los que cree poder dotar de un valor e interés, a fin de mejorar los rasgos propios del paisaje rural, y así desde aquí, desde la casa de campo de los más humildes, subir gradualmente la escala.

Presenta así un total de 25 modelos, la mayoría provistos de planta, alzado y perspectiva, de diferentes estilos -*old english style, swiss style, italian style*- de casas de campo, corrales y es-

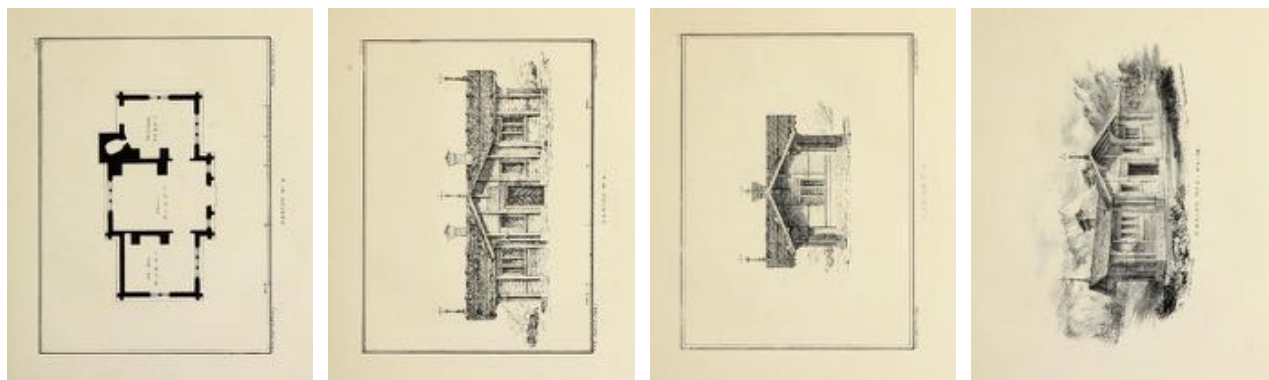


Fig 46. Robinson, 1830, Plates of Design 4.

tablos. Continúa con la dinámica habitual de sus publicaciones y acompaña cada modelo de una breve nota explicativa y un conjunto de planos y vistas en perspectiva.

Pocos años después, en 1836, considera apropiado sacar una nueva obra que responda a “the wonderful increase of buildings” que se extiende mucho más allá del área metropolitana de las ciudades, y publica *Designs for ornamental villas* dedicada en exclusiva a las villas que rodean Londres y que, a menudo, manifiestan, afirma Robinson, la ausencia de gusto a causa de la falta del arquitecto en la idealización de la vivienda, ya que un mero constructor no puede poseer el mismo “refinamiento del arte” que el arquitecto, afirma. Ofrece así al público un libro de referencia para aquellos que están a punto de construir una villa; diseños en varios estilos de arquitectura doméstica, dispuestos a ofrecer proyectos con estancias “alegres y ventiladas”, evitando modelos asiáticos y egipcios (hasta esta obra muy recurridos por el arquitecto) así como galerías y porches abiertos, por considerarlos incompatibles al clima de Inglaterra.

Todas las obras de Robinson presentan igual configuración, una breve introducción, cuando se trata de una reedición incorpora las introducciones de sus predecesoras, y número casi constante, entre 20 y 30, de modelos de diferentes arquitecturas rurales. Activo arquitecto e ilustrador, prolonga su actividad gráfica hasta 1850.

Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture (1838) de Loudon puede considerarse, dada su diversidad y complejidad, un referente en esta literatura. John Claudius Loudon (1783-1843), el arquitecto-jardinero, pretende sintetizar y divulgar las bases del futuro *Domestic Revival* en Inglaterra.

Este paisajista escocés, autor de grandes obras de referencia sobre Paisajismo y Horticultura, en su tiempo, escribió también sobre Agricultura y Arquitectura, adquiriendo, esta última de sus facetas literarias, una trascendencia inesperada. Estudió agricultura en la Universidad de Edimburgo y fue un “moderno” en su tiempo, pionero en identificar a los autores que citaba en sus libros, listaba sus fuentes

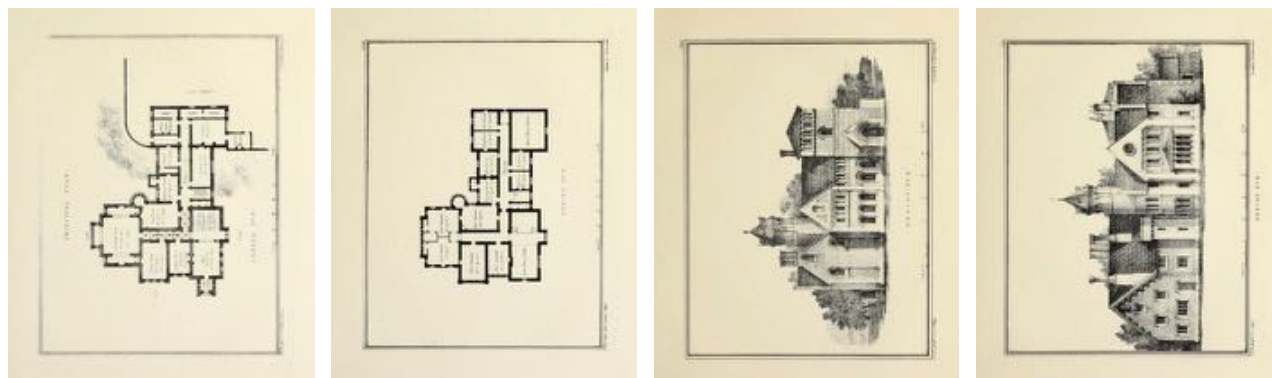


Fig 47. Robinson, 1836, Plates of Design 9.

bibliográficas, y refería numerosos escritores internacionales que la actual historiografía acabaría por recoger; fue incansable viajero, por dos veces visitó la Europa oriental, en 1813 y 1821, diseñando jardines, villas y palacios, recopilando una gran cantidad de información que después iría editando .

Acuñó el término *Gardenesque* que es "a la jardinería, como arte del cultivo, lo que el estilo *pittoresque* a la pintura de paisaje, como arte del dibujo y del gusto" (De Viart, 1819, citado por Teyssot, 1973), ejerciendo directa influencia sobre los "jardineros urbanistas" en Inglaterra y en Estados Unidos, concretamente sobre Joseph Paxton y Andrew Downing. Fue un innovador en su tiempo, caracterizando tanto a la "nueva" arquitectura como a la estética de los jardines, fue militante defensor de los Parques Públicos y ente influyente en el diseño arquitectónico de los cementerios ingleses asociado a la idea de los *green belts* que propuso para Londres.

Arquitecto, diseñador, botánico y jardinero, consideraba imprescindible la combinación entre la geometría y el "estilo moderno en el que las formas de la naturaleza están dispuestas en contraste inmediato con las formas del arte", a fin de conseguir "lo regular y lo irregular en un solo proyecto" (Georges Teyssot, 1973. p. 102).

Ackerman (2000) refiere que el gran protagonismo que adquiere Loudon durante el Ochocientos se debió a que fue el impulsor y difusor de la moda de la casa unifamiliar suburbana entre la clase media, le reconoce como el más

respetable autor de libros sobre *cottages* y villas de principios del Ochocientos, aunque no le considera, comparado con otros autores del *boom* de literatura ilustrada sobre tipologías de villas, un teórico original o perspicaz.

Loudon dirige su discurso hacia la emergente clase media suburbana que va a imitar, a la escala de sus posibilidades, la villa, la "*residência de la gentry rural*". Ya había señalado Ackerman que la villa fue considerada el emulador capaz de desafiar la posición privilegiada de la aristocracia y la alta burguesía . El carácter de dichos proyectos reflejaba la voluntad y deseo de liberación de la tradición y normas sociales. Esta arquitectura reivindicativa, heredera de un pintorequismo conceptualmente simplificado, tendrá en Andrew Jackson Downing, el sucesor de Loudon al otro lado del Atlántico.

Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture asume un basto programa que reúne decenas de modelos arquitectónicos, desde la casa proletaria, al palacete, con aproximaciones teóricas y prácticas, entre las cuales, las implicaciones entre la Arquitectura y el Paisaje, son más complejas e interesantes que las posibles soluciones del limitado jardín suburbano.

Afirma Borges (2008) que la identidad estética del "Loudon del suburbio" resulta de la reconceptualización antes procesada por el último Pintoresco, que transformó la villa palladiana, en el *cottage* rústico, y abrió camino a las diversas variantes de villa italiana y del chalet suizo.

Cita Loudon a Price , haciendo apología de lo pintoresco, en la irregularidad de las formas y en la variedad de las plantas que presenta su *Encyclopaedia*. También cita a Humphry Repton en la defensa de la salubridad de las implantaciones, y en la comodidad de los ambientes. Aunque será Repton el autor más citado, con diferencia, por Loudon en su *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*, su alter ego teórico para la arquitectura.

De la obra *Landscape Architecture of Italy* (1828) de Gilbert Laing Meason, Loudon copia y regraba 14 de los 55 diseños de mansiones tipo castillos que Meason focalizó en primer plano. Arquitecturas que compusieron el telón de fondo de grandes cuadros de pintores como Giotto, Miguel Ángel, Caspar y Nicolas Poussin o Claude Lorrain. Arquitecturas evocantes, enmarcadas en paisajes accidentados y arbolados (Borges, 2008).

Citando a Meason Loudon refiere que en los "country seats" italianos, las ventajas naturales

que ofrecen los paisajes y lugares, son aprovechadas con admirable habilidad. La arquitectura, la escultura, y la jardinería de esas villas, son diseñadas y proyectadas por la misma mano, pensadas y estructuradas para producir un efecto general de perfecta armonía. Resalta también el autor que muchos de estos grandes pintores habían sido también arquitectos, y así, tal y como había hecho el paisajismo de lo Pintoresco, la Arquitectura buscará en la pintura, modelos sobre los que reinventarse.

Loudon describe, citando a Meason, estas arquitecturas idealizadas como dinámicos sistemas de composición que, en base a grandes y masivos volúmenes, de diferentes alturas, producen juegos de contornos, siluetas sobre el cielo donde la adición de volúmenes simples y torres lisas sin pináculos o aderezos superfluos, producen fuertes composiciones de luces y sombras (Loudon, 1838, pp. 775-782). Esta interpretación de Meason evoca sin duda a la definición que años más tarde formularía Le Corbusier para la Arquitectura Moderna:

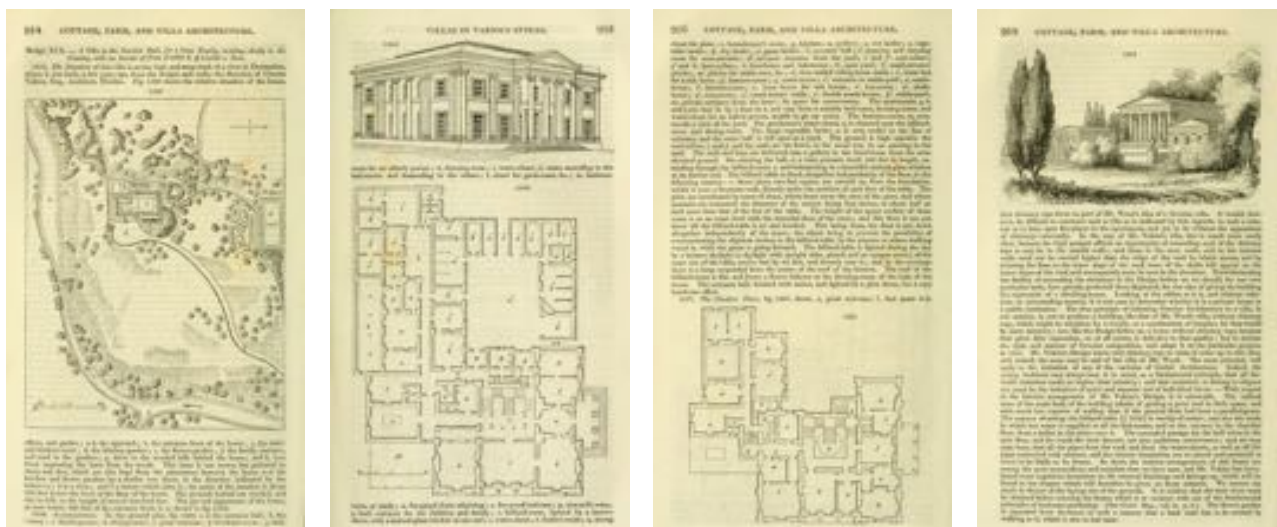


Fig 48. Loudon, 1846, Design XIX, pp.914-918.

La arquitectura es el magistral, correcto y magnífico juego de masas reunidos en la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas en la luz, la luz y la sombra revelan estas formas, cubos, conos, esferas, cilindros o pirámides son las grandes formas primarias que la luz revela.

(Le Corbusier, 1998, p. 16)

Destaca también la apología que Meason hace al "proyecto total", entendido como la búsqueda de una relación íntima entre Arquitectura y Paisaje, refiriéndose a los modelos que ofrece la pintura. En consonancia, Loudon indica que el proyecto de una villa no puede ser concebido sin el conocimiento simultáneo de la Arquitectura y el Paisajismo:

Villa Architecture ought, in our opinion, to form a distinct part of the profession of a landscape-gardener. This union was long ago recommended by Knight, Uvedale Price, Hope, Meason, and other writers; and we believe its necessity is felt by some of the first Architects of the present day.

(Loudon, 1842, p. 44)

Loudon cita a los principales teóricos de lo Pintoresco a la hora de prescribir la irregularidad formal de los edificios, expresando su afinidad al efecto pintoresco resultante, "Irregular Buildings please their admirers partly with reference to their picturesque effect." (Loudon, 1842, p. 52). Afirma que la humanidad por naturaleza ama la variedad natural "love of mankind for variety of character" y defiende, bajo el influjo de una especie de corriente proto-funcionalista, la composición asimétrica, una vez que esta permite una mayor flexibilidad formal y adaptación funcional.

Indica también que la forma es prioritaria, pero que la composición ha de ser concomitante con las necesidades de uso, "*effect and utility may always be combined*", alterna utilidad y finalidad como principios legitimadores, "*no tower, round or square, should be elevated that cannot be made into useful rooms of proper dimensions, so that effect and utility may always be combined*". Sugiere que, para que la belleza de la residencia sea completa, es necesaria una belleza animada: "*Deer, wild and tame hares, cattle, sheep, game, singing birds, all belong to a residence, and are necessary to complete its beauty*" (Loudon, 1842, p. 777).

Loudon fue también editor del primer periódico dedicado exclusivamente a la Arquitectura, *Architectural Magazine* (1834-1839), donde John Ruskin, bajo el pseudónimo de Kata Phusin, defendió como arquitecturas naturales de sus respectivos paisajes, al chalet suizo o al *cottage* inglés.

II.1.3 Muestra 1 Arquitecturas de papel. ANÁLISIS

Tras presentar esta obra de Loudon se entrará en el análisis de las obras seleccionadas dentro del ámbito temporal establecido (1845-1925), un total de 54. Serán presentadas por orden cronológico y, atendiendo a su formato (únicamente imagen o imagen y texto), se analizará su contenido.

Título: *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura*

Año: 1846

Autor: Manuel Fornés y Gurrea.

Editorial: I. Boix Editor

Formato: Álbum 31,5 cm , 97 páginas: Portada (1), Prólogo (2), Texto explicativo (38) y láminas (50)

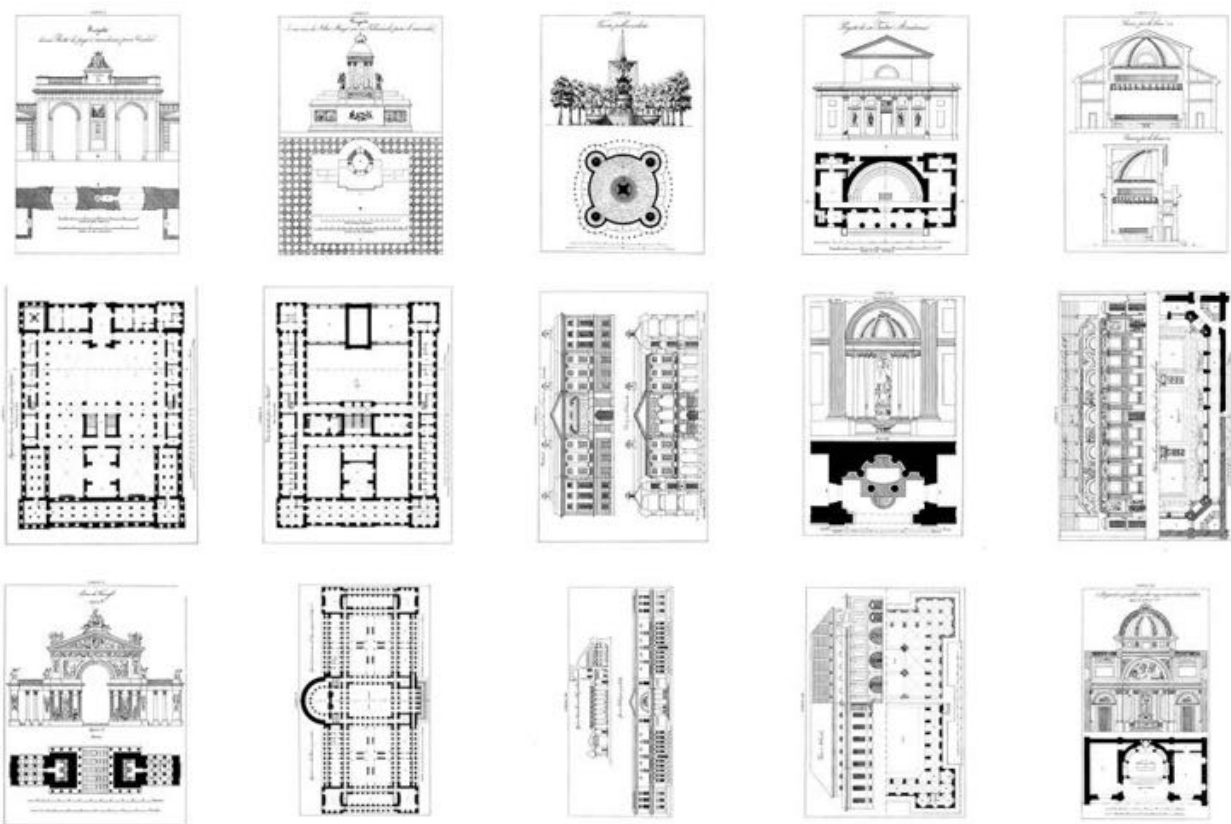


Fig 49. Fornés, 1846, Láminas I - XV.

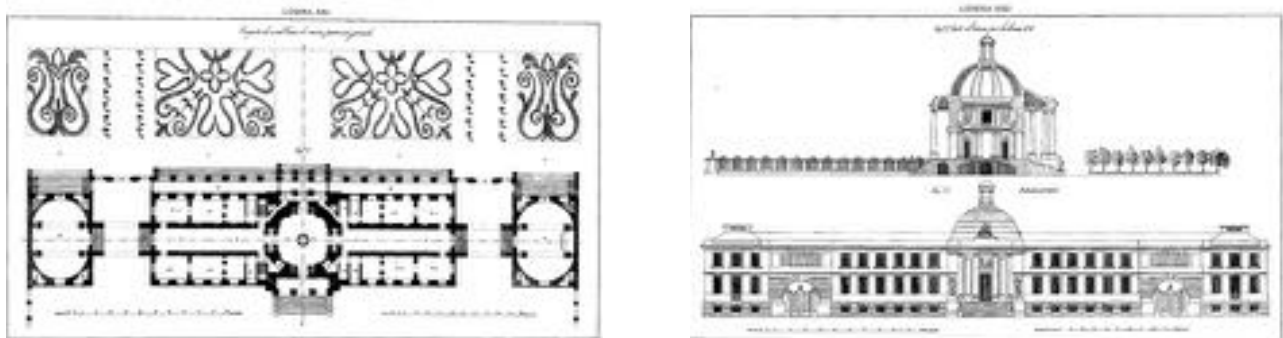


Fig 50. Fornés, 1846, Láminas XXI y XXII.

De las primeras en nuestro país es la obra del arquitecto valenciano Manuel Fornés y Gurrea (1777-1856), *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura*, publicada en 1846. A modo de tratado, presenta una primera parte, casi la mitad del libro, de explicación, según modelos y tipos, de las diferentes arquitecturas que en la segunda parte expone en láminas. De entre las explicaciones que el arquitecto proporciona en la parte teórica del álbum, destacan el cómo del construir y del proyectar, la razón y el lugar. Especifica materiales y técnicas, además de formas y volumetrías, que según los tipos y estilos, deben aplicarse y emplearse en las diferentes construcciones. El autor describe causas y procesos para la construcción de las más variadas tipologías, entrada y puertas de la ciudad, altar mayor y capilla, casa de campo y de jardín, teatro, posada, salón de baile, liceo literario y artístico, pósito, presbiterio y altar mayor, retablo, plaza mayor, salón de actos, fuente, casa para Sociedad Económica, Sala Capitular, fachada para una catedral, para un palacio episcopal, colegios, casa de campo, escaleras, y decoraciones interiores, entre otras.

En lo referente a la arquitectura que se analiza, Fornés dedica uno de los capítulos de su Álbum, el XVII, a la "Casa de Recreo para un grande" (Fig.15), aquellas casas que se sitúan en el campo, rodeadas de parajes hermosos, una "especie de edificios" que han existido desde los tiempos más antiguos, en todas las naciones cultas, y que siempre se han caracterizado por su suntuosidad, afirma. Destinadas al placer y la distracción, al descanso de aquellos que requieren meditar, y a la salud de los que padecen enfermedad.

El campo es el lugar ideal para el "restablecimiento" dice, inundado de aire puro y de belleza. Indica que en el campo la situación para la construcción de la casa no ofrece obstáculos a vencer, ya que permite extenderse y acomodarse. Advierte que la disposición y la distribución de estas casas de recreo ha de ser tan exigente, ostentosa y suntuosa, como la de la casa urbana, y serán estas obras las que permitirán al arquitecto demostrar su saber y su genio, ya que son obras "susceptibles de todo", sin límite de medios.

Señala Fornés que en planta baja se dispondrá el salón, que podrá ser de planta cuadrada o esférica, al que se accederá a través de un grandioso vestíbulo que comunicará todas las dependencias, dará acceso al jardín y tendrá el arranque de las escaleras al segundo piso. El salón será la estancia que se decore con "gentil arquitectura", una vez que será la pieza principal de todo el conjunto que dote de ostentación la casa. El resto de estancias dispondrán de las mismas comodidades que las de una casa de ciudad. Señala indispensable disponer una capilla u oratorio, biblioteca, sala de juegos en el primer piso y galerías que permitan el paseo cuando el mal tiempo impida disfrutar del jardín.

La casa deberá disponer de un subterráneo, semisótano, que elevará el piso principal uno cuantos pies de la cota del campo, así se evitaban las humedades. En el subterráneo se dispondrán cocinas y almacenes, el acceso al piso principal desde la entrada, se dispondrá por medio de una escalinata central, que ocupe la mayor parte de la fachada, y dote de

esplendor al edificio ya que, a primera vista, la construcción debe presentar una perspectiva elegante. Caballerizas, casas de mayorazgo o jardineros, invernaderos, pajareras, cocheras y otros anexos, que podrán complementar la casa, deberán disponerse en edificios aislados.

Una vez atendida la elegancia y ostentación que merece el cuerpo principal, advierte, no deben descuidarse los pabellones laterales, en los que se dispondrán oratorios y estancias de recreo, ya que en sí el conjunto ha de ser armónico. Indica que la rigurosa simetría es esencial para la cadencia de la casa

Sobre la cuestión del estilo el arquitecto señala que el escogido ha de ser elegante y delicado; propone el jónico, aunque admite cualquiera que tenga cabida en la fantasía del arquitecto, siempre que permita que a primera vista se identifique a qué clase social pertenece la casa.

Atendiendo a la distribución interior vuelve a hacer constancia de la relevancia que tiene el salón central, que ha de denotar la grandeza del propietario, engalanarse de adornos de mérito. Indica que no debe ser revestido ni de jaspes ni de mármoles naturales, que ha de optarse por materiales artificiales, estucos y dorados, preferentemente, acompañados de pinturas y esculturas. El resto de estancias serán más sencillas pero acordes a esta pieza principal, y también lucirán estucos y pinturas. Apunta, que las piezas menos nobles de la casa, como cocinas, despensas y almacenes, serán tan espléndidas como prácticas, cómodas para ejercer las tareas a las que son des-

tinadas. El jardín deberá embellecerse con fuentes, estanques, "invernáculos", mobiliario de descanso y de recreo, luciendo plantas que acentúen sus contornos caprichosos, calles arboladas, etc. Reseña, por último, que frente a la fachada principal debe disponerse un cierre, cercado o valla circunvalada de hermosas verjas, apoyadas con pilares de gusto, entrada que dará hermosura y magnificencia a la casa y evitará la entrada de curiosos al recinto.

La casa ha de ser sólida y durable para ser hermosa, ha de mirarse el arte de construir como base de la hermosura y magnificencia, basamentos, escaleras, columnas del pórtico y galerías, resaltos de fajas, arcos y almohadillados, antepechos, arquivoltas y cornisas, serán de piedra labrada, como igualmente sus adornos, resto de tabiques interiores y exteriores, ladrillo, mortero y yeso de buenas calidades. En el interior, el salón lucirá jaspes naturales o estucos bien contruidos; para la cubierta señala la teja o el zinc como materiales preferenciales, y para los elementos del jardín, piedra sólida bien labrada, jaspes y mármoles para fuentes, hierro, plomo y bronce para elementos ornamentales.

Con arreglo a lo dicho presenta Fornés dos láminas, la XXI y XXII, con proyecto en planta, perfil y corte, de una "Casa de Recreo", aquella que casi parece dictaminar los principios formales de las edificaciones que ocupan esta investigación (Fig. 50).

Título: *The Architecture of Country Houses: Including Designs for Cottages, Farm-houses, and Villa*

Año: 1850

Autor: Andrew Jackson Downing.

Editorial: D. Appleton & company

Formato: Libro 31,5 cm , 484 páginas, 321 figuras, 34 láminas.

EEUU

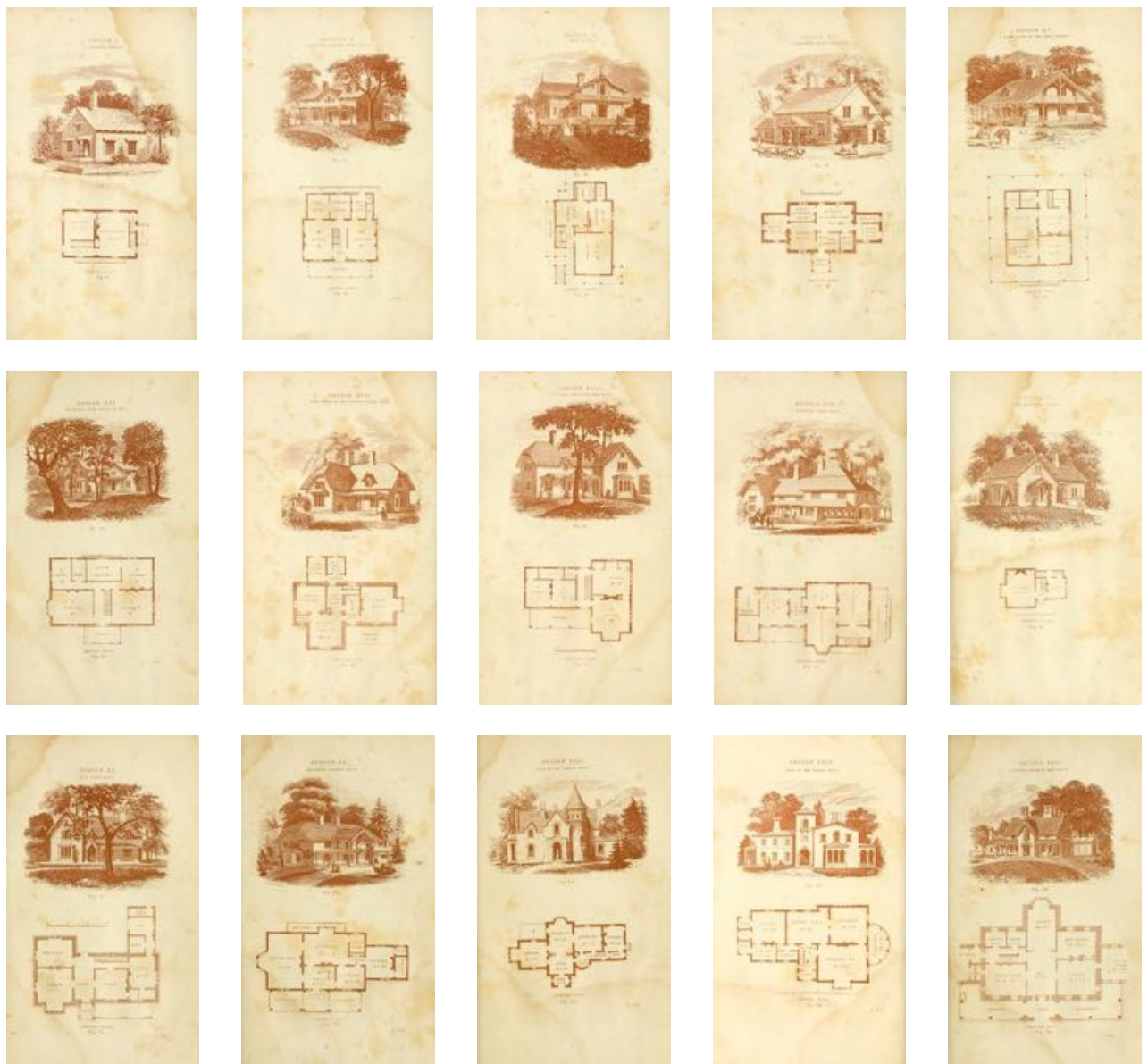


Fig 51. Downing 1850, Láminas I-XI, XIV-XVII

La influencia y repercusión de esta arquitectura de papel llega también a América de la mano de Downing, uno de los recopiladores más reconocidos del otro lado del océano, su obra *The Architecture of Country Houses*, de 1850, es una de las de mayor repercusión. Andrew Jackson Downing, el primer arquitecto paisajista de EEUU, fue, según Ackerman (2000), la persona más influyente a lo largo de toda la historia de la nación, en el modo en el que los americanos idearon y construyeron sus casas. Su importancia, afirma, radica en el desconocimiento que manifiesta por la tradición clásica, fue un “modelador del gusto, un ejecutor de las nuevas técnicas que tenía a su alcance”. El mismo se encargó de la edición y distribución de su libro *Rural Residences* (1837).

En una época caracterizada por la afirmación de la clase media, Downing goza de una gran aceptación pública, la fluidez de su discurso, cercano al ciudadano medio y medio-alto, le permite dirigir, a un vasto público, nociones de filosofía y de estética, que entiende pueden mejorar sus condiciones de vida. Esta será la principal diferencia entre la obra de Downing y otras aquí barajadas, sus objetivos superan el afán de divulgar modelos y diseños con propósitos estéticos, pretende educar y formar una sociedad en valores mucho más complejos. En uno de sus pasajes de *Rural Essays*, “*The Horticulturist*” (1835) afirma que: “El que da al público un más bello y distinguido modelo de habitáculo que el de sus vecinos, es un benefactor de la causa de la moralidad, el buen orden, y la mejora de la sociedad en la que vive” (Citado por Pidal, 2008, p. 358)

Downing pretende formar en el respeto por la tradición y la libertad individual, así como en buenas prácticas arquitectónicas para la construcción de una casa y la ocupación del territorio. Considera que un hermoso hogar puede ayudar a reeducar sentimientos, ya que no todo el mundo nace con el “sentir educado” necesario para apreciar la “belleza de la expresión” (Ackerman, 2000).

El mensaje que Downing pretendía mostrar era que América se estaba abriendo a una nueva arquitectura doméstica, menos sobria, más dispuesta al bienestar y al deleite. Considera que, al igual que un parque público podía hacer posible la armonía entre clases sociales, la unidad de una urbe (Nueva York) cada vez más estratificada, la casa de campo podría ser al paisaje, lo que un mueble noble a un salón. Su atención se centró exclusivamente en los jardines y en la arquitectura rural, en edificios invariables, de plantas “arbitrariamente proporcionadas”, construcciones que siempre ilustraba en vista, nunca en alzado o secciones, y que acompañaba con apuntes y notas prácticas relativas al valor de la utilidad, la relevancia de los materiales, la concordancia en la construcción, la necesidad de los aseos y servicios de higiene, y también sobre la descripción de los servicios y honorarios que se debían al arquitecto.

Defiende los beneficios del paisaje rural y con ellos los de la casa de campo suburbana. Apostará por su mejor distribución, acorde a la forma de vida de sus habitantes, y se interesará por los avances industriales dados los beneficios derivados de la racionalización técnica.

Hitchcock (1981) señala la influencia romántica y racionalista que caracteriza su obra así como, en el ámbito de la arquitectura, el *English Picturesque*, siendo, los principios de la armonía y de la belleza, los que pauten su discurso arquitectónico.

Será determinante su preocupación por el paisaje y por la relación que la casa mantenga con su entorno, defiende la asimetría como posible vínculo entre lo artificial y lo natural, capaz de dotar al espacio construido de la flexibilidad, adaptabilidad y ausencia de patrones, que disfruta la naturaleza. Condena la imitación de los estilos por considerarla opuesta a la "verdad" que reclama para la arquitectura, que debe ser eficiente en todos sus aspectos, en funcionalidad, en comodidad, y en economía, y así considera esenciales los espacios de higiene y de servicio. Aboga por el análisis de problemáticas específicas que se concreten en un desenvolvimiento propio de lo Pintoresco en EEUU, capaz de identificarse con el estilo de vida nacional. Restringe considerablemente el repertorio de estilos adecuados a la arquitectura doméstica, descarta el egipcio, moruno y chino por inapropiados, y divide el resto entre clásicos y románticos. Fue el Tudor, por su silueta irregular, su estilo predilecto.

Con apenas 20 años Downing había decidido dedicar su vida a la instrucción de los americanos en temas de paisajismo y horticultura, así como en los principios de diseño de las villas. Consideraba que tal fin solo podría lograrse publicando libros y artículos destinados a un amplio público, que deberían tratar aspectos estéticos y técnicos, combinados con teoría e

ilustraciones de modelos que permitiesen una mayor comprensión de los principios.

Con anterioridad a la edición de esta obra había publicado, *A Treatise On the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1841), que tuvo un éxito sin precedentes, y en pocos años fue varias veces reeditada. La obra contaba con más de 500 páginas dedicadas a historia, árboles, ornamentos, teoría y arquitectura. Ya entonces presenta una serie de ilustraciones de villas estilo pintoresco y casas de campo de diversos arquitectos en activo por entonces. Destaca su defensa por la arquitectura pintoresca inglesa, en oposición a la arquitectura de bloques de ladrillos, y las grandes mansiones de estilo gótico con imponentes pórticos.

Un año después, en 1842, publica *Cottage Residences*, donde Downing ya manifiesta, al igual que Loudon, un creciente interés por la arquitectura, influidos ambos por el pensamiento de Repton, quien interpretó el *cottage* como una reflexión del paisaje. Esta obra publicada en formato libro, de 238 páginas con 80 Figuras y 10 láminas presenta diseños de casas de campo, villas y parques. Las viviendas van desde una "casa de campo para un pobre clérigo rural", a villas acordes al estatus de la clase media-alta, su principal clientela (Ackerman, 2000).

Downing define 5 estilos posibles dentro de la arquitectura doméstica: el romano, el italiano, el suizo, el veneciano y el gótico rural. Cada uno de estos estilos sería expresión de un carácter nacional, que por su permanencia en el tiempo, se convierte en modelo permanente.

Así las villas representarían el carácter desenfadado y alegre del sur de Europa, y el chalet suizo y el *cottage* inglés representarían el modelo ideal de arquitectura familiar, las virtudes domésticas del hogar y de la vida rural. Modelos que priorizan el confort, la libertad y la fantasía, frente a la regularidad y tradición de la villa italiana. Tipos basados en las distribuciones flexibles, los servicios ocupan los semisótanos o sótanos, en la planta baja la recepción y zona de estar, y en las superiores las zonas privadas.

Los hombres de imaginación, afirma, optarán por villas caprichosas y pintorescas, en consonancia a sus inquietudes, mientras los hombres de sentimiento o sensibilidad, los eruditos, se resguardarán en los sobrios refugios de cómodas habitaciones del estilo griego, al mismo tiempo, aquellos más conservadores, optarán por la arquitectura inglesa o italiana.

Considera que la casa debe recuperar el lugar que por tradición cultural le corresponde, volver a ser el centro de la vida, adaptándose a los condicionantes y a las necesidades mutables de sus habitantes. Debe ser útil, saludable y funcional, “adecuada”; ha de ser bella, llamar

la atención y provocar asociaciones, ha de ser verdadera, clara y directa en su lenguaje visual, debe mostrar al espectador lo que es. Considera que los edificios deben ser indicativos de la inteligencia y el talante de sus ocupantes.

A pesar de sus limitadas aptitudes arquitectónicas, buscó una expresión de lo americano, indagó en libros ilustrados ingleses y se sirvió de los recursos que tanto éxito le habían dado a Loudon, las publicaciones de masiva ilustración a base de proyectos de otros arquitectos. Su mayor pretensión no fue lograr una arquitectura de calidad sino aproximar la arquitectura a la naturaleza, alejarla del clasicismo.

Define dos tipos de belleza, una “absoluta”, la que ofrece la simetría, la proporción y la unidad, los valores abstractos, y la “relativa”, asociada al observador, a su naturaleza individual y carácter. Ackerman (2000) considera que esta teoría de Downing proviene de la desvirtualización que el autor manifiesta de la oposición entre lo Bello y lo Pintoresco de Price y Knight, y así trata de combinar lo absoluto de la estética clásica con la proporción, unidad e individualismo de lo “anticlásico” y pintoresco.

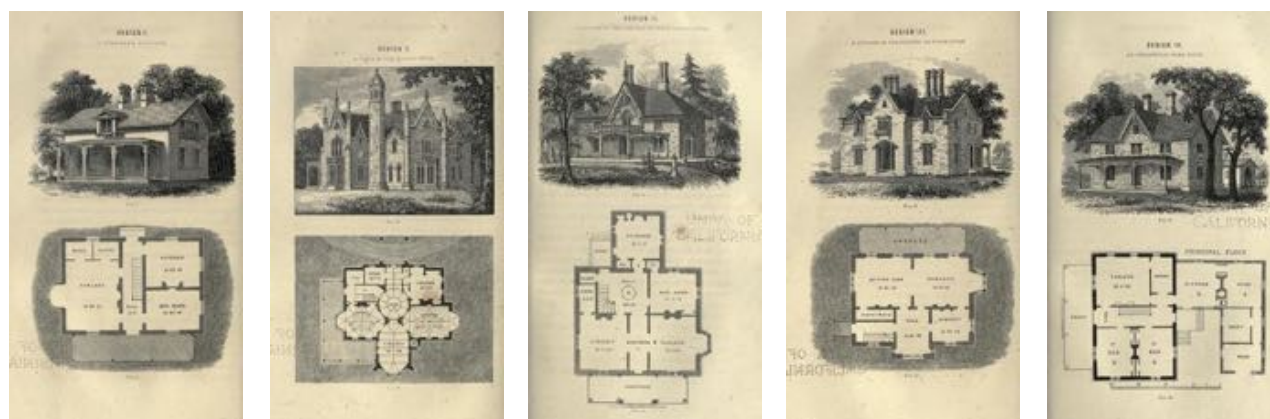


Fig 52. Downing 1842, Láminas I-V

Downing fue especialmente reconocido por el afán que mostró en elevar las condiciones de vida del campesinado, a quienes intentó instruir en el buen gusto. Experto en la comunicación se aproximó a un público, la clase media, que crecía ostensiblemente, al igual que las urbes, que necesitadas de expansión, se aproximaban al campo. Junto a estos factores el abaratamiento en los costes de producción y el progreso de las redes de distribución favorecieron la difusión de su mensaje. La rele-

vancia que adquieren estas edificaciones, villa y casa de campo, en América no responde a cuestiones estilísticas, sino formales, los estilos aceptados fomentaban plantas flexibles, composiciones transigentes con el entorno y con la personalidad del cliente, "una arquitectura adaptada a ese deseo de los americanos de mediados del siglo XIX de expresar su individualidad y libertad respecto a las reglas y la uniformidad de la tradición" (Ackerman, 2000, p. 299).

Título: *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, dessiné et publié par Victor Calliat*

Año: 1850

Autor: Victor Calliat

Editorial: Bance

Formato: Libro 134 páginas, 126 láminas de 39 edificaciones.

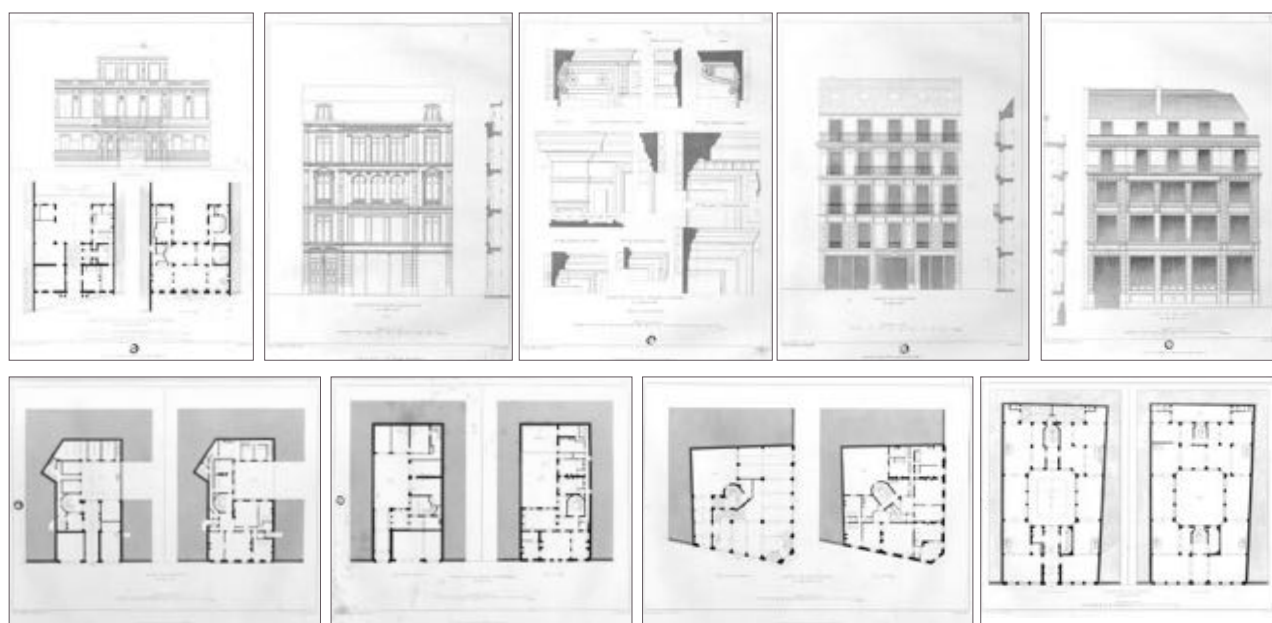


Fig 53. Calliat 1857 Láminas 1, 4, 11, 12, 14, 14-A, 15, 16, 17.

La versión localizada de *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830* corresponde a una segunda edición, de 1857, publicada en un solo volumen de 134 páginas. Tras la misma portada que en la edición original de 1850, presenta el autor una breve introducción de dos páginas, donde reconoce que no puede negarse el progreso real que la arquitectura francesa (particularmente la parisina) había experimentado en los 20 años posteriores a 1830, "*Jamais peut-être on n'a plus construit que depuis 1830, ni mieux*". Este proceso atiende, según Calliat, a dos causas principales, por un lado a la constante mejoría profesional del arquitecto y por otro al sensible progreso del gusto público. Por lo que es un estudio digno de ser seguido, afirma, una vez que presenta aquella arquitectura más modesta dentro del arte, pero seguramente también la más útil y complicada, la arquitectura de la vivienda

particular. Una arquitectura que precisa de todos los recursos y habilidades del arquitecto, un área donde estos profesionales pueden mostrar todas sus capacidades y talento, "*On ne bâtit pas tous les jours des palais , on n'a pas souvent des édifices publics à élever, mais tous les jours on fait des maisons*". Así el estudio que publica recoge las viviendas más notables construidas en París entre 1830-1850, un estudio dedicado a los arquitectos, a los que espera poder servir "buenos modelos" en los que inspirarse y que asienten las bases de las buenas prácticas. Señala que se dirige también a los propietarios que busquen una buena inversión. Así presenta edificaciones más simples y más complejas, que puedan adaptarse a las necesidades de cada propietario, que sirvan de modelo y guía a un público heterogéneo.

NOTA: La influencia que a partir de 1850 llega desde Francia marcará los inicios del eclecticismo español, serán los modelos de arquitectos franceses, sobre los ingleses y alemanes, los que determinen nuestra arquitectura. Serán varias las causas que determinen esta predilección por lo galo, de una parte la inclinación social por lo francés, las clases medias y altas españolas se empapan de las costumbres culturales y refinamientos propios de nuestra vecina nación; por otra el tradicional recurso a las obras y autores franceses que había dominado la etapa final de la Academia de San Fernando y al que se da continuidad en la Escuela de Arquitectura de Madrid, inaugurada en 1844, conocida como Escuela Especial.

Navascués señala también la irrupción de la arquitectura del hierro como polo de renovación; y por último la influencia de estas publicaciones, álbumes o repertorios de arquitectura, así como publicaciones periódicas, que circulan e invaden todos los ámbitos culturales desde mediados del XVIII. Así del estilismo "italianizante" y neorrenacentista de los años 40 y 50, se pasa al "pleno eclecticismo" ya en la década de los 60. Navascués califica a esta común práctica de la copia y reinterpretación de modelos y obras que llegan de Francia, dentro de la arquitectura privada, de "mimetismo social". Así se pasa de imitar composiciones italianas de Villas a proyectar los característicos modelos residenciales, propios de las clases altas galas franceses, los *hotels modernes* (Sánchez García, 2000).

En este proceso de asimilación del eclecticismo francés jugará un papel fundamental Cesar Daly, quien durante la segunda mitad del XIX, publica en Francia una serie de trabajos, considerados, dentro de esta tipología editorial, como innovadores. Supera las preocupaciones precedentes en cuanto a la relevancia otorgada a aspectos de higiene y de salud, y centra su atención en definir cómo deberían ser configurados los espacios de acuerdo a la condición social de sus propietarios.

Fue principalmente escultor, publicista y arquitecto, nacido en Verdún en 1811; de entre sus obras destacan la revista *Revue Générale de L'Architecture et des Travaux Publics*, publicada entre 1840 y 1888 de la que Daly fue fundador y director, y el escrito *L'architecture privée au XIXme siècle sous Napoléon III: nouvelles maisons de Paris et des environs*, publicado en 1860, ampliado en 1864 con un nuevo tomo, y en otras dos series, de dos y tres tomos, editadas en 1868 y 1877 respectivamente. Son muchos los autores que consideran esta obra de Daly "la Biblia de la arquitectura ecléctica francesa". De su amplia obra divulgada se destacarán también, aún siendo menos relevantes para este estudio, *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement pour la composition et la décoration extérieure des édifices publics et privés* (1863-69), y *Architecture funéraire contemporaine* (1871).

Consciente de la movilidad social que caracteriza el Segundo Imperio se preocupa por dotar a la arquitectura de la expresión de progreso que manifiesta el ser humano en aquel momento, e intenta así percibir cuál será el devenir de la arquitectura.

Título: *Villas and cottages. A series of designs prepared for execution in the United States*

Año: 1857

Autor: Vaux, Calvert

Editorial: Harper & Brothers

Formato: Libro, 318 pp. con 32 láminas y un gran conjunto de ilustraciones s/n

EEUU

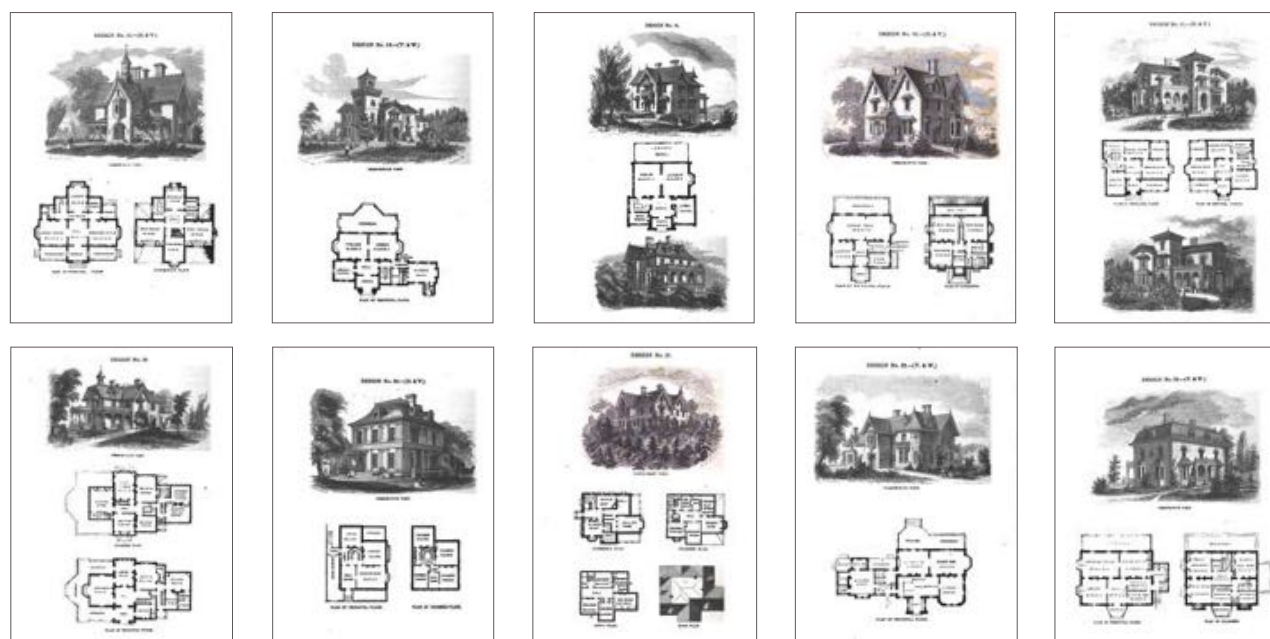


Fig 54. Vaux, 1857; Diseños 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23.

La siguiente de las obras de este análisis es *Villas and cottages*, de Calvert. Empieza la Introducción con unas breves "Remarks", sobre el oficio de la Arquitectura y presenta, a continuación un capítulo preliminar en el que aborda, en tres apartados diferenciados, el diseño, construcción, y detalle de Casas de campo; el Diseño para una Escuela de pueblo y el diseño para una Iglesia de campo. A continuación lista los 32 "Designs" que componen el Libro: *A simple Suburban Cottage; A small Rural Double Cottage; A suburban cottage; A Rural Cottage; A Suburban House; A Model Cottage; A Cottage Residence; A small Country House with Kitchen Wing; An Irregular Brick Country House; A Suburban House with Attics; A*

Wooden Villa with Tower and without Attics; A Symmetrical Country House; A Brick Villa with Tower and without Attics; A Picturesque Symmetrical House: An Alteration of an Old House; A Picturesque Square House; A Suburban Villa; A Villa Residence with Curved Roof; An Irregular Wooden Country House; A Suburban House with Curved Roof; A simple Picturesque Country House; An Irregular Brick Villa; A Suburban House with Curvilinear Roof; A Wooden Villa with Tower and Attics; A Villa of Brick and Stone; Picturesque Stone Country House; An Irregular Villa without Wing; A Picturesque Villa with Wing and Attics; A Town House; A Marine Villa; An Irregular Stone Villa with Tower; A Villa on a large Scale.

Título: *L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III : nouvelles maisons de Paris et des environs*

Año: 1864

Autor: Cesar Daly

Editorial: Ducher et Cie

Formato: Álbum, 3 carpetas: Vol. I. Hotels Prives; Vol. II. Maisons a Loyer: Vol. III. Villas Suburbaines

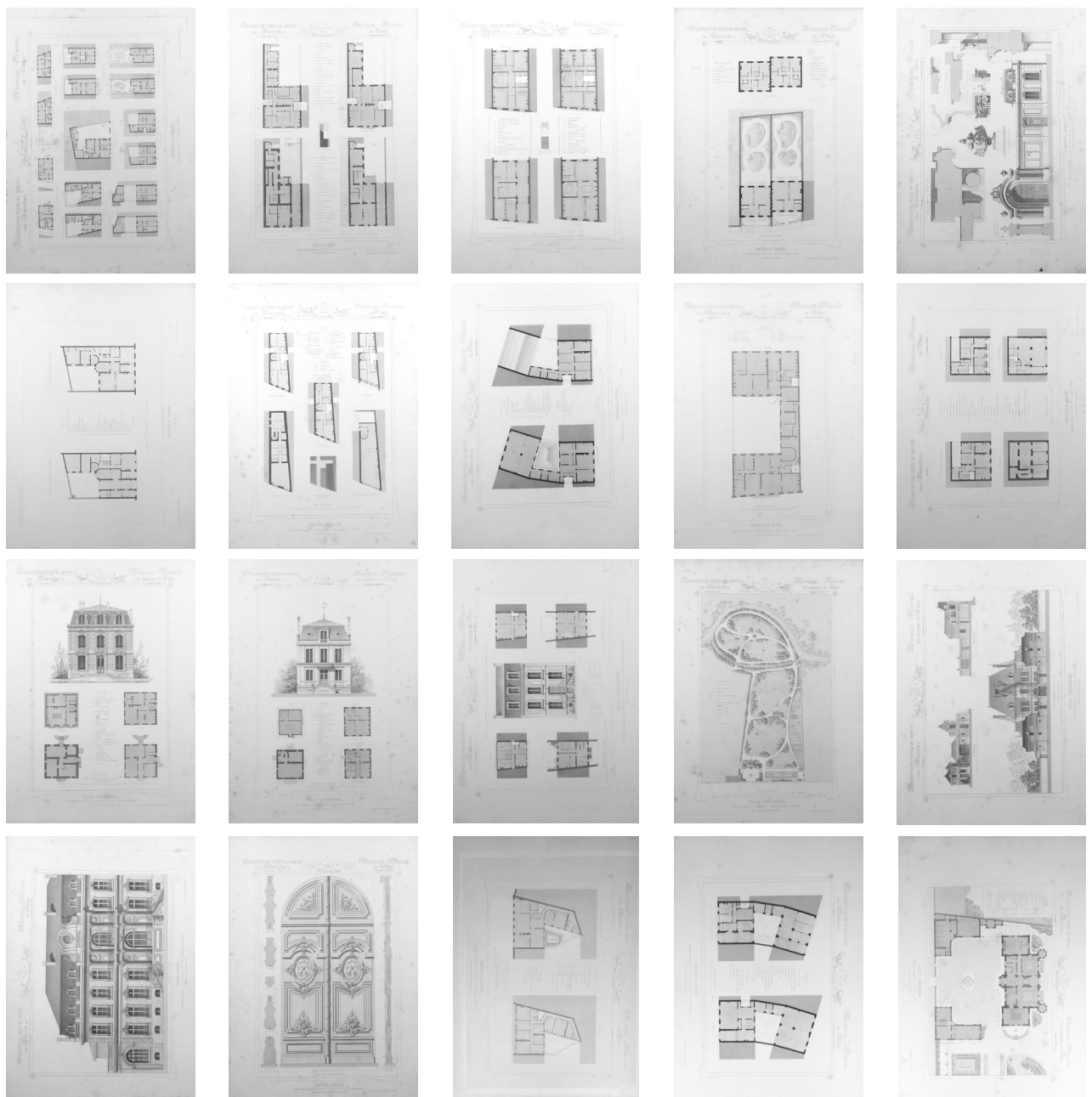


Fig 55. Daly, 1864 Láminas I-VI, Vol. I, Vol. II, Vol. III

L'architecture privée se configura lujosamente ilustrada de ejemplos de viviendas de época, *maisons*, villas, casa de campo y apartamentos. El principal objetivo de la obra es proveer a los arquitectos de soluciones que colmen las aspiraciones que las nuevas clases sociales demandan, por y para manifestar su nuevo estatus. Soluciones que pretende hacer llegar a los profesionales a través de la imagen, mediante láminas, que acompañará de un manual sobre arquitectura.

Defiende la autonomía y la autoridad del arquitecto al que aconseja comprender las nuevas necesidades de la clase media, que más allá de preocuparse por cuestiones funcionales o higiénicas pretende exhibir ostentosamente su riqueza. Los comportamientos culturales habían cambiado radicalmente, la sociedad burguesa del XIX, heredará y transformará las tipologías aristocráticas que hasta entonces se habían distinguido u opuesto a las burguesas.

Daly pretende que su obra enseñe a proyectar inmuebles que formalmente puedan situar al propietario dentro del rango social que le corresponde, de su poder adquisitivo y de sus pretensiones, busca hacer de la arquitectura una carta de presentación. Señala que son tres los tipos dominantes en la arquitectura doméstica francesa de la época, el *hotel moderne*, la *maison a loyer* y la villa aislada.

El *hotel moderne* es "una trasposición del hotel aristocrático del XVIII a la Francia igualitaria y democrática del XIX", un "anacronismo" justificado por la movilidad social. Heredero del tradicional "*hôtel*" clásico francés (Arana del

Valle, 2012, p. 43). Daly considera que han de ser "fisionómicamente pintorescos", acordes a la condición y carácter del propietario; normalmente estos proyectos eran encargados por "nuevos ricos", caracterizados por la rapidez de su ascenso social. De la transformación que Haussmann y Napoleón III pretenden para el entorno urbano francés, surgen estas construcciones, tipo de palacete urbano, como residencia para la burguesía del II Imperio. Se caracterizan por su lujoso eclecticismo "basado en composiciones de la mejor tradición clasicista francesa y elementos decorativos tomados desde el renacimiento barroco".

Una *maison a loyer* es un edificio de apartamentos, un inmueble de vecindad, considera Daly que esta arquitectura debería carecer de estilo, ser "eternamente corriente", normal, homogénea y "vulgar", sus formas, eso sí, deberían ser sobrias, de gusto cortés, adecuadas y sabías, evitando siempre modelos renacentistas, de la antigüedad o del gótico. Por su condición de vivienda común su estilo debía "satisfacer las necesidades comunes y gustos de la gran masa de población". Daly las describe como "verdaderas obras de arte", "una completa revolución" para la arquitectura doméstica, de ellas ensalza los progresos que han conseguido en confort e higiene y solo juzga y repudia la monotonía de su apariencia.

La villa aislada, el tercer tipo dominante, resulta de la evolución de la residencia romana a la de la casa de campo aristocrática, una nueva palabra que designa la clase de construcción más elegante que grande, buscada por los burgueses con una mediana fortuna, la culmi-

nación de la revolución social y la evolución arquitectónica, reflejo de las aspiraciones sociales y los valores de la nueva clase, el nuevo hábitat burgués del XIX. Reunía las condiciones propias a la arquitectura doméstica y era "femenina", libre como la naturaleza en la que se insertaba, pintoresca y fantasiosa (Collins, 1997).

Fue seguidor del "idealismo funcionalista", considera que "la arquitectura doméstica resultaba de los hábitos sociales, la manera de modificar el efecto es empezar modificando la causa" (Collins, 1997, p. 234), estimaba que el programa que se le atribuyese al edificio sería capaz de condicionar y modificar las costumbres y hábitos del usuario. Fue precursor de las bases estéticas y prácticas que definirían la nueva arquitectura privada del XIX, adaptada y condicionada a las exigencias de su destino, de su cliente. Daly considera que "la casa exige

confortabilidad, una cualidad que no siempre es reconciliable con lo que caracteriza a una obra de estilo".

La influencia de estas publicaciones de arquitectura, en especial la influencia de la Francia del Segundo Imperio, sobre el eclecticismo español, está más que probada, caso concreto la copia que Alejandro Rodríguez-Sesmero hizo del "Example A1", láminas de la 4 a la 9 que Daly publica en su *L'architecture privée*, diseño para un Hotel de los arquitectos Nolau y Conven, para su proyecto del edificio del Ayuntamiento de Pontevedra (1876), o los ejemplos aportados por A. Abel Vilela de la obra proyectada por los arquitectos Nemesio Cobreros y Luis Vázquez en Lugo, en la cual se copian detalles ornamentales, dinteles, ménsulas y capiteles tomados muchas veces del álbum de Daly (Sánchez García, 2000) .

Título: *The Gentleman's House: or, How to Plan English Residences, from the Parsonage to the Palace; with Tables of Accommodation and Cost, and a Series of Selected Plans*

Año: 1864

Autor: Robert Kerr

Editorial: J. Murray

Formato: Libro, 465 Páginas; 45 Planchas

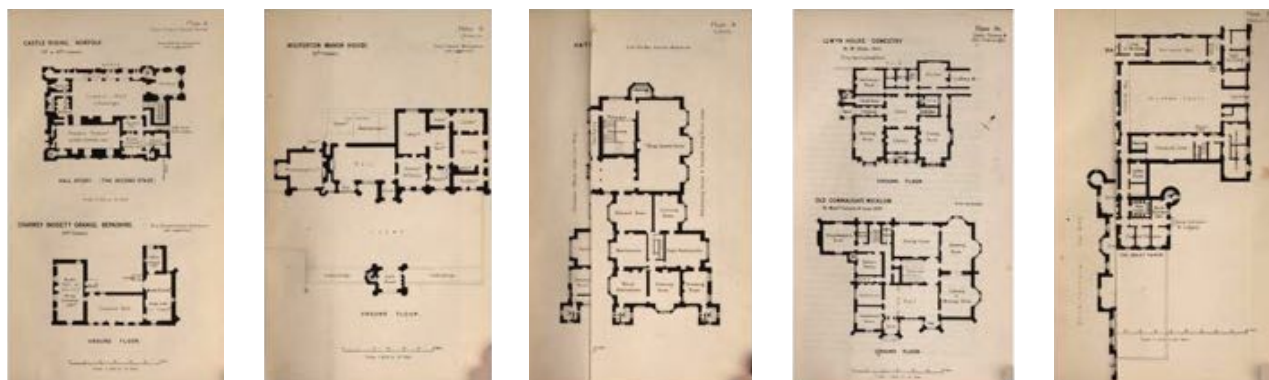




Fig 56. Kerr, 1864, Planchas: 4, 6, 9, 16, 18; pp. 350, 335, 360, 364, 367.

Robert Kerr (1823-1904), arquitecto, escritor y profesor británico, fundador en 1847 de la AA, Architectural Association de Londres consideraba que la arquitectura era como un vestido, y que el lápiz del arquitecto tendría el don de transformar la estructura de objetos tristes e inanimados en algo elocuente, como una varita mágica. Pensaba que debía romperse el precepto decimonónico por el que la Arquitectura se había transformado en la ornamentación, o modificación estética, de estructuras antiguas, la arquitectura como “estructura ornamento”, es decir, concebida de raíz, su estructura, desde una matriz estética.

En su manual, *The Gentleman's House* afirma que: “Es imposible que un hombre que no haya pasado por el trabajo de la práctica de la arquitectura y el diseño concreto de edificios, pueda entender adecuadamente los principios elementales en los que debe basarse el diseño arquitectónico” (Collins, 1970, p. 146). Esta obra de Kerr está destinada a profesionales de la arquitectura y en ella establece las condiciones necesarias a tener en cuenta a la hora de proyectar estas viviendas, las residencias del caballero inglés. Kerr afirma que ha de ser confortable, tanto para su familia como

para sus invitados, cómoda para su servicio doméstico, elegante e importante, sin denotar ostentación, y atender a los siguientes principios: 1. Privacidad; 2. Confort; 3. Conveniencia; 4. Amplitud; 5. Compactación; 6. Iluminación y ventilación; 7. Salubridad; 8. Aspecto y perspectiva; 9. Alegría, ornamentación, elegancia, e importancia.

La vivienda del caballero inglés ha de diseñarse de tal modo que familia y servicio puedan convivir en armonía e intimidad (1), “La familia constituye una comunidad, los sirvientes otra”. Han de evitarse los esquemas de planificación italiana, pasillos rectilíneos desde el centro al exterior y buscar recorridos indirectos. Kerr asocia la confortabilidad (2) con la adaptación al clima, al significado que en Inglaterra se tiene de la familia, y a los recursos necesarios para vivir cómodamente; lo “pasivo”, en oposición a la conveniencia (3), lo “activo”, la ergonomía y utilidad de todos los espacios, en base a su ordenación y distribución, “un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio”. Para ambos principios considera indispensable la amplitud (4).

A fin de evitar las extensas plantas que de estos últimos cuatro principios pueden derivarse,

aboga por una quinta cualidad de la vivienda inglesa, la compactación (5), es decir, evitar pasillos tortuosos y complejos, largos, simplificar las comunicaciones. Para ello aconseja diseñar un "*skeleton plan*", un esqueleto funcional y dinámico, que permita acortar al mínimo las comunicaciones sin entorpecer la funcionalidad, la comodidad o el confort, así se conseguirá que la casa funcione como una unidad.

Cada habitación y estancia, por insignificante que parezca su destino debe ser ventilada e iluminada adecuadamente (6 y 7), evitando vistas y aires molestos o desapacibles. El principio del aspecto y la perspectiva (8) atiende a la relación de la estancia con respecto a los huecos, a la entrada de luz, viento, lluvias, y vistas sobre el paisaje. Solo atendiendo a una buena orientación solar se conseguirá la luz, y así, el noveno de sus principios, la alegría (9). Para tal fin también considera adecuado atender a cuestiones como la ventilación, la amplitud de las plantas, la altura de los techos, el mobiliario, la decoración y la ordenación. La elegancia implica precisión, delicadeza y calma, y evita la ostentación de cualquier clase, no significa riqueza ni elaboración, suntuosidad ni amaneramiento; es el poder contenido que corresponde al gusto cultivado y, seguramente, saciado. La importancia reside en saber dar a la vivienda el tamaño y la cantidad precisos, evitando "apariencias ficticias" y la ornamentación ha de ser moderada y reglada, evitando la exuberancia pero sin caer en la pobreza.

A modo de conclusión afirma que la casa de un caballero inglés no sólo debe ser sólida, confortable, conveniente, bien amueblada y

justamente ornamentada, sino que debe expresar una cierta liberalidad intelectual, fidelidad a la simplicidad, moderación y elegancia.

A partir de aquí el resto del manual se dedica a diferenciar y caracterizar cada una de las piezas que compondrán la vivienda del caballero inglés, presenta, en nueve secciones, mediante ejemplos ilustrados, acompañados de texto, una gran variedad de piezas definidas hasta el más mínimo detalle, un repertorio del que seleccionar y combinar. No figura ni un solo diseño en vista o alzado, evita las elevaciones, una vez que en la planta consigue expresar los principios disciplinares de su teoría.

En el capítulo nueve, de forma breve e imprecisa, diferencia los varios estilos arquitectónicos aplicables a la vivienda del caballero inglés, el isabelino, el palladiano, el italiano, el italiano francés, el estilo *cottage*, el medieval o gótico o el varonal escocés, son algunos. Aboga por el medieval como aquel capaz, dado su carácter agregativo, de resolver las demandas que esta arquitectura exige, en su defecto, el isabelino sería el correcto. Recomendaba evitar cualquier estilo que se aproxime al clasicismo italiano, por su atropello formal y la relevancia que adquiere su apariencia. Según Collins, los clientes descritos por Kerr no requerían ningún estilo especial, buscaban simplemente un estilo confortable. Kerr supedita la forma a la utilidad, y el confort al "*skeleton plan*" que ha de unificar todas las piezas en una, un todo que tiene por base el sistema agregativo y abierto, exento del mero valor formal, el resultado de un trabajo que se ha de basar en la planificación, la objetividad y la ciencia (Prada, 1998).

Título: *Maisons de campagne, plans et décorations de parcs et jardins français, anglais et allemands: habitations rurales, châteaux, fermes, pavillons d'agrément, chaumières.*

Año: 1864

Autor: Jean-Charles Krafft

Editorial: A. Morel

Formato: Álbum; 7 Páginas de texto y 215 Láminas

FR

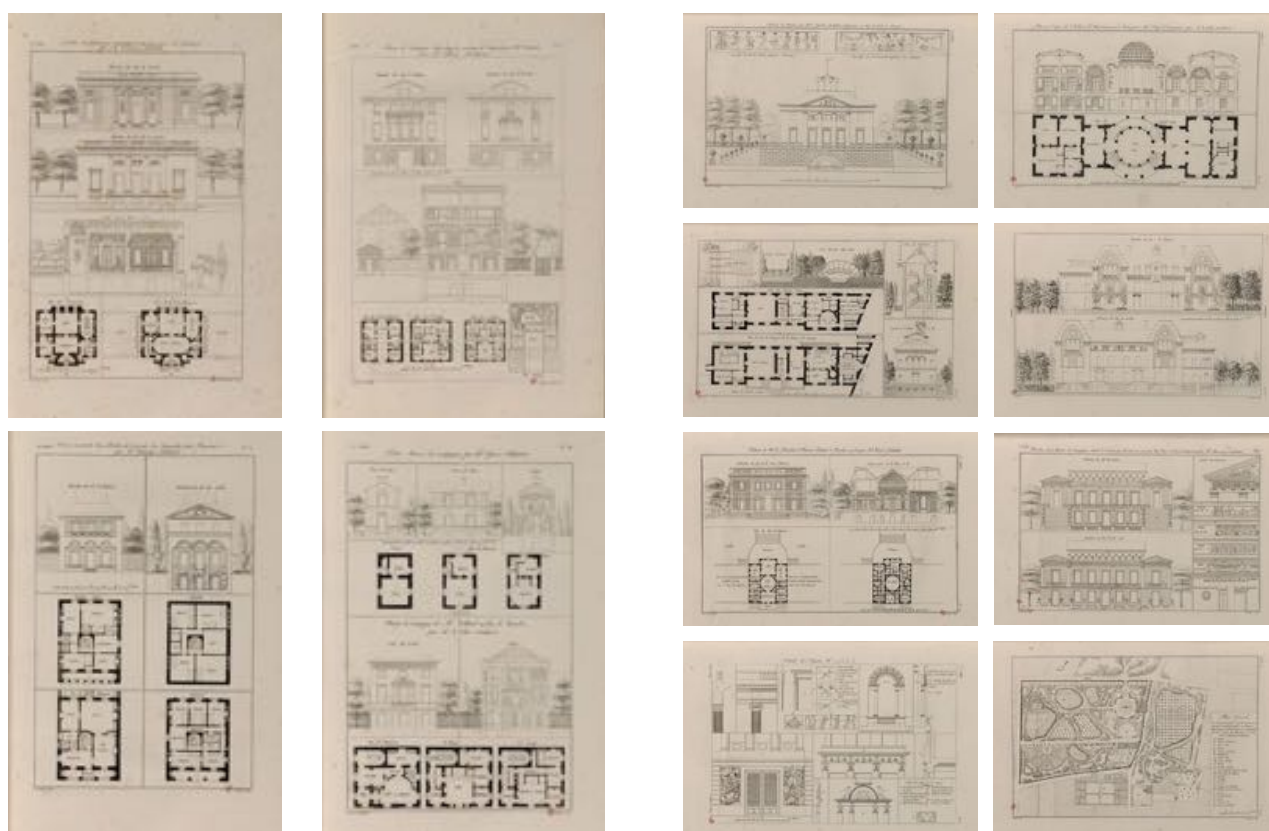


Fig 57. Krafft, 1864, Planchas: 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 19, 23, 32, 33, 37

En ese mismo año Jean-Charles Krafft publica en París *Maisons de campagne, plans et décorations de parcs et jardins français, anglais et allemands: habitations rurales, châteaux, fermes, pavillons d'agrément, chaumières*. Su formato de 52 cm de alto, aun editado en un único volumen, se aproxima al de las carpetas de láminas; se compone de siete páginas iniciales de texto, referencias del libro e índices, y 215 planchas de ilustraciones. La obra se di-

vide en tres capítulos, el primero con planos y pormenores de casas de campo, el segundo con modelos de jardines, en planta, y el tercero destinado a pormenorizar diferentes elementos ornamentales para el jardín. Junto con Lambert es de los primeros en prescindir del texto como aporte o complemento de la imagen, su obra se configura únicamente a base de planos y diseños, abriendo paso a los posteriores catálogos y álbumes.

Título: *Villas, maisons de ville et de campagne composées sur les motifs des habitations de Paris moderne dans les styles des XVI^e, XVII^e, XVIII^e & XIX siècles et sur un choix des maisons les plus remarquables de l'étranger*

Año: 1864

Autor: Isabey Léon

Editorial: A. Lévy

Formato: Álbum; Carpeta con 56 Láminas a color de 47x32,5 cm

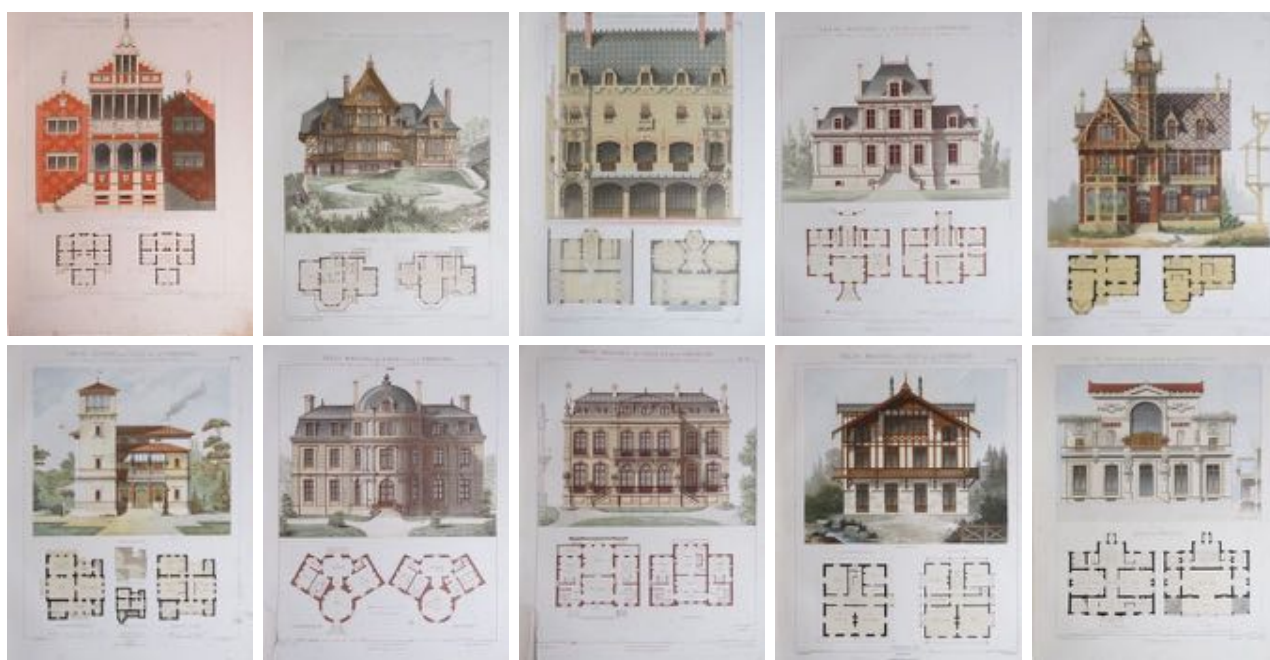


Fig 58. Léon, 1864, Planchas s/n

El arquitecto Léon autor de numerosos edificios, tanto públicos, como por ejemplo el pabellón Courbet para la Exposición Universal de París de 1855, como privados, construyó gran variedad de viviendas de diferentes estilos históricos e internacionales como casas solariegas y residencias suburbanas que se recogen en esta edición. Esta obra recoge muestras de la arquitectura residencial doméstica francesa, casas parisinas, de diferentes épocas, así como un conjunto de obras internacionales. Cada uno de los proyectos es presentado en plantas, siempre principal y cobertura, alzado y, en algunos casos, vistas; todos presentan un

breve párrafo descriptivo. La obra recoge: Maison de Campagne et Ateliers de M. Courbet a Ornans; Villa de Convalescence de Dr R... (2 plates); Maison Allemande; Maison Danoise; Maison élevée dans Hyde Park a Londres en 1855 par S.A.R. le Prince Albert; Petit Hotel a Paris; Maison Cité des Italiens a Paris; Maisons Jumelles; Petits Hotels a Paris rue de Boulogne; Maisono Autrichienne; Maison Arabe; Maison de Commerce; Maison Polonaise; Maison a Etretat; Hotel entre Cours et Jardin; Maison d'Artiste; Maison Renaissance; Villa Greco Romaine; Maison Romaine; Maison Louis XIII; Maison de Campagne a Heulecourt (Oise).

Título: *Woodward's Country homes*

Año: 1865

Autor: Woodward, George E.

Editorial: G. E. Woodward

Formato: Libro, 166 pp., 122 Figuras, 31 Láminas

EEUU

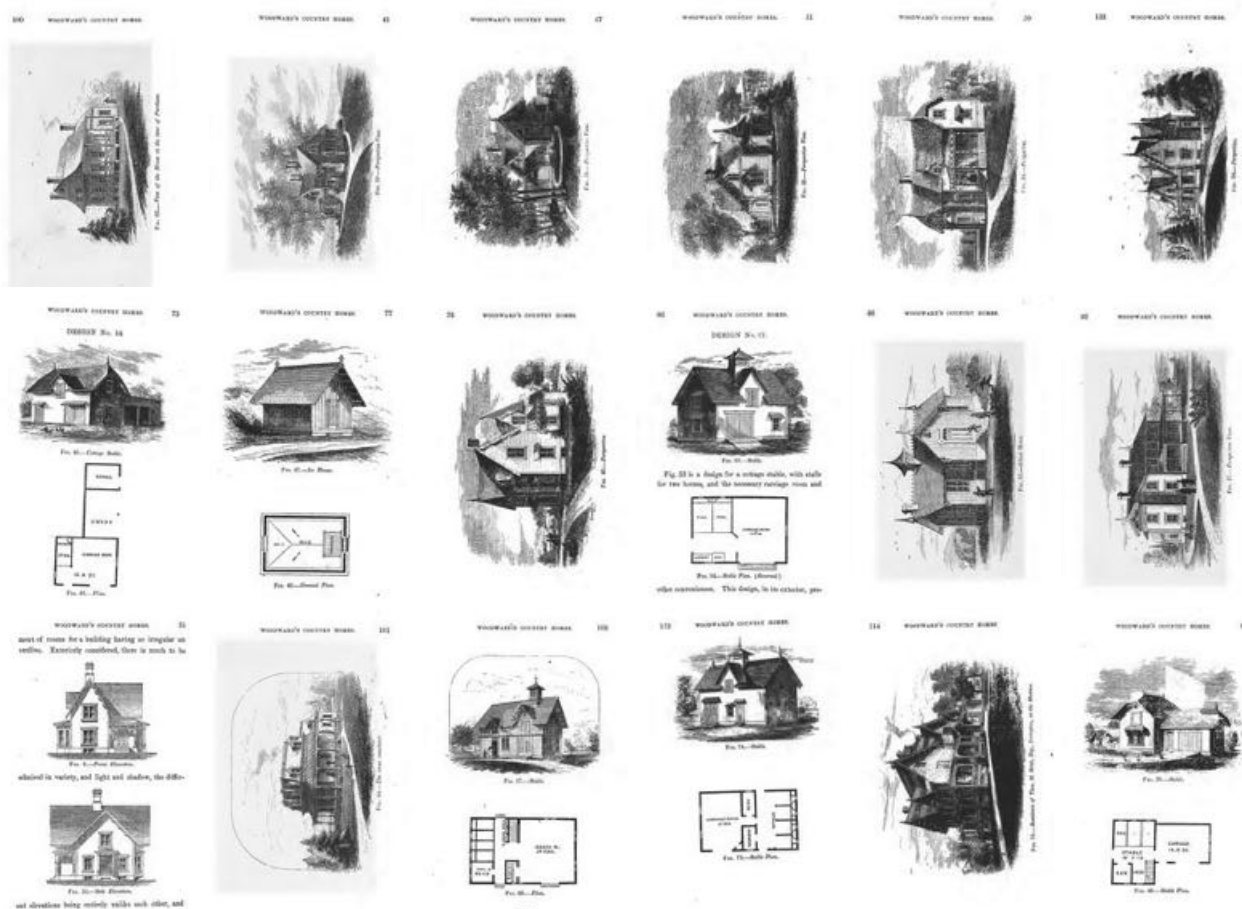


Fig 59. Woodward, 1865, pp. 31, 41, 47, 51, 59, 67, 75, 77, 78, 86, 88, 92, 100, 101, 105, 112, 114, 132.

En esta obra, "a new work on domestic architecture" como la define su autor en la introducción, Woodward pretende "furnish practical designs and plans, adapted to the requirements of such as are about to build, or remodel and improve, their country homes" (p. 7). Afirma que la demanda residencial en el rural ha experimentado, en el último cuarto de siglo, una fuerte demanda, ya sea de la

"simple farm cottage" o de la "more elaborate and costly villa", una demanda que los profesionales no pueden cubrir y que estos trabajos pretenden satisfacer, proyectos al alcance del gran público. Público que ya no solo se compone de labradores y ganaderos, cada vez más cultos y educados que reclaman las mejoras que consideran necesarias a sus viviendas, sino también de hombres de negocios,

comerciantes prósperos que deciden vivir en las áreas suburbanas de las grandes ciudades, o de aquellos que aun residiendo en la ciudad quieren poder escapar al campo para distraerse y descansar. Así presenta el diseño y la explicación de 31 modelos de viviendas: *A Laborer's Cottage; A Small Frame Cottage; A Compact Frame Cottage; A Rural Cottage of moderate extent; A Gardener's Cottage; Stone Stable and Coach House; A Farm Cottage; Design for a Timber Cottage; Design for a Rural Church; A Suburban Cottage; An Ornamental Summer House; Stable and Carriage House;*

A Model Cottage; A Cottage Stable; Design for an Ice House; Stable and Carriage House; School House at Irvington; A regular Country House; A Country Chapel; A Country Chapel; An Old House Remodeled; Coach House and Stable; Fences Plans of the Residence of C. F. Park, Esq.; Carriage House and Stable Residence of T. H. Stout, Esq.; A Chapter on Gates; Mr. Tristram Allen's House at Ravenswood, Enlarged; Plans of the Residence of L. M. Ferris, Esq.; A Model Suburban Cottage; Head Stone; Balloon Frames.

Título: *Édifices de Rome moderne; ou, Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*

Año: 1868

Autor: Letarouilly, Paul Marie

Editorial: The Reprint Co

Formato: Libro, (3) Vol. 1 242pp, 114 Planchas.; Vol. 2 238 pp., 113 Planchas; Vol. 3 257 pp., 122 Planchas

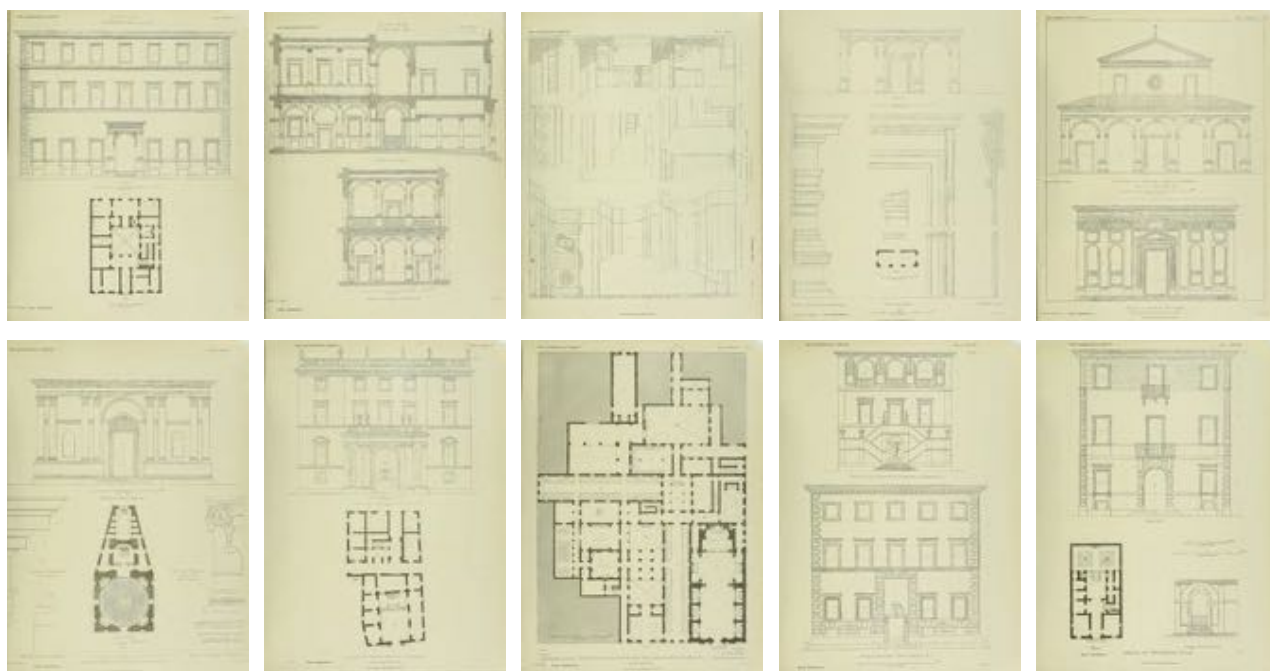


Fig 60. Letarouilly, 1868, Vol. 1, 10 primeras Láminas

En 1868 The Reprint Co publica en tres volúmenes la obra de Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, que recoge un total de casi 350 láminas con diseños de hoteles, residencias, viviendas unifamiliares y condominios, templos, capillas o monumentos, entre otras. La obra recoge el levantamiento de muchas de las obras más características y emblemáticas de la ciudad, configurándose como una guía ilustrada de la arquitectura y saber constructivo de Roma. Los tres volúmenes se configuran iguales, desprovistos de introducción, índice o

cualquier tipo de nota textual. Las láminas se editan a una sola cara, en blanco y negro, y sin un patrón de figuras estandarizado. Así aparecen obras definidas por plantas y alzados, siempre con escala gráfica, otras representadas en vista, y otras más pormenorizadas que presentan secciones y detalles constructivos. Entre los datos que el autor presenta de cada obra se incluyen nombre o identificación y su localización, en algún caso, incluye alguna nota puntual sobre los materiales o sistemas constructivos.

Título: *Maisons les plus remarquables de Paris construites pendant les trois dernières années par Messieurs Bigle, Brouilhonny, Davioud, Feydeau, Labrousse, Lenoir (Victor), etc.*

Año: 1866

Autor: Vacquer, T

Editorial: Caudrilier

Formato: Libro, 1987 pp.; 10 páginas de texto y 80 Láminas

FR

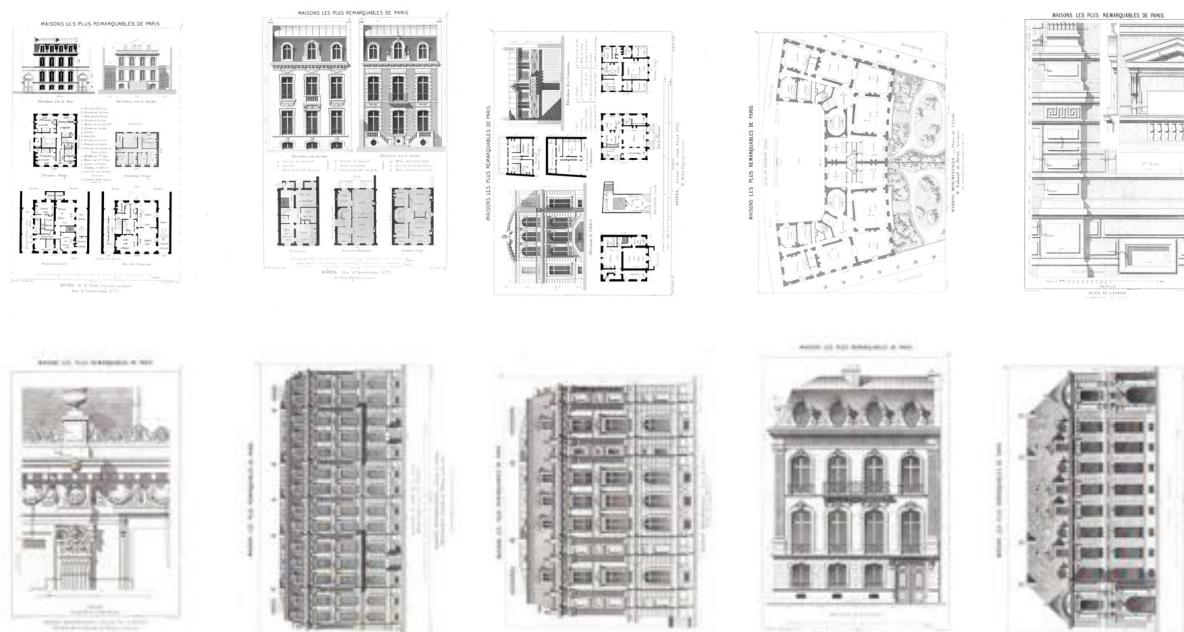


Fig 61. Vacquer, 1866, 10 primeras Láminas

Otro influyente repertorio de la época fue el publicado en 1864 por Vacquer, *Maisons les plus remarquables de Paris*. En su introducción el autor afirma que en un edificio, para alcanzar la perfección, todo debe estar sometido a las reglas y que si bien es cierto que unos pocos poseen la capacidad de hacer llegar su imaginación a buen puerto, esto, habitualmente, no sucede, produciendo, la equivocación, lo que denomina "anacronismo arquitectónico".

Considera que de las reglas obtiene la arquitectura la armonía, la satisfacción espiritual y la capacidad de halagar miradas. Las reglas no engañan, gracias a su experiencia muestran seguridad, y solo con ellas se podrán reunir las tres condiciones principales: economía, solidez y regularidad. Una construcción no solo debe ser sólida, debe parecerlo. La ausencia, en aspecto, de este principio resultará "insolente" a la construcción, afirma, mientras que su abuso, además de provocar pérdida de material y esfuerzo, dota a la construcción de pesadez, falta de gracia y elegancia.

El edificio no ha de perder de vista los principios fundamentales de la construcción, que tienen como base las leyes de la mecánica y de la física, así, encontrará el equilibrio de solidez que precisa. La distribución también influirá en este aspecto, ya que la solidez de cada parte ha de ser la solidez del todo. Cuando una vivienda está formada por varios pisos es necesario que las paredes se correspondan arriba y abajo, al igual que los vacíos y los llenos.

Considera que en la arquitectura, más que en

cualquier otro arte, la economía es prioritaria, no rivalizando con la riqueza, ni con el buen gusto, siempre que en su consecución se use la razón. Señala dos reglas fundamentales, la utilidad y la conveniencia de cada objeto que se introduzca en el edificio, y el ahorro juicioso y crítico de los materiales.

Para la regularidad destaca la simetría, como una de sus "dependencias", que todos los objetos estén colocados con orden y distinción, alineados y espaciados de forma exacta y regular, dispuestos, en la fachada, según su tamaño o riqueza. Los objetos distribuidos en la fachada han de corresponderse en forma, alineación, tamaño y disposición vertical, lo que no ha de excluir la variedad, apunta. Destaca que la armonía está subordinada a la proporción y al lugar que cada objeto ocupa, así como a las alteraciones ópticas que puedan producir.

Tras esta "petite explication sur l'art de construire", útil y fácil de seguir, señala, en dos apartados, una serie de artículos relativos a leyes y decretos que afectarán a la construcción de las viviendas. El primero atiende a afecciones con respecto a las vías públicas y el segundo relativo a las alturas, líneas de cubierta y tragaluces permitidos en la ciudad de París.

A continuación, antes de presentar las láminas, ordena las notas relativas a cada una de ellas, organizadas por obra o tipología, con un total de 80 láminas, estructuradas en 19 apartados. Edición publicada en tres volúmenes sin texto, ni introducción ni índice. Presenta un total de 349 planchas en blanco y negro con diferen-

tes tipos de edificios (palacios, casas, iglesias, monumentos, etc.). Vistas, alzados, plantas y pormenores de los más variados detalles completan esta extensa obra de modelos a la carta. Cada una de las obras ilustradas presenta

un número variado de planchas y de ilustraciones. Cada diseño presenta descripción con indicación del edificio y localización así como escala gráfica.

NOTA: Aún a pesar de su innegable relevancia se dejarán fuera de este análisis obras como *Habitations Modernes*, 1875, de Viollet-le-Duc o *L'Habitation Humaine*, 1892, de Garnier. Esta excepción responde a aspectos contextuales una vez que estas obras no atienen a los condicionantes formales y teóricos que interesan a esta investigación, ya que escapan al formato de catálogo o libro de ilustraciones que se estudia, son obras, que por su alto contenido teórico, se aproximan más a tratados de arquitectura que a ediciones de "arquitectura gráfica", aun presentando un importante número de ilustraciones.

Título: *L'architecture moderne en France: maisons les plus remarquables des principales villes des départements*

Año: 1870-1875

Autor: Barqui, Ferdinand

Editorial: J. Baudry

Formato: Libro, 6 pp. de texto + 120 Láminas

FR



Fig 62. Barqui 1870?, Láminas 1-12

De los años posteriores es la edición de *L'architecture moderne en France, de Barqui*, en formato libro reúne 120 láminas con numerosos planos, plantas, alzados, secciones y numerosos pormenores, de numerosas viviendas unifamiliares y plurifamiliares localizadas en las principales urbes Francesas. Antes de mostrar las planchas el autor reflexiona, a modo de introducción, sobre la arquitectura moderna en Francia, una arquitectura en renovación que se extiende por todas las capitales galas, modificándolas y transformándolas, "nuevas casas altas" con numerosas diferencias, constructivas y distributivas, que atienden a las nuevas necesidades sociales, confort y sentido de la

belleza. A fin de ayudar a artistas y constructores a alcanzar estas nuevas exigencias arquitectónicas reúne este conjunto de láminas, que sirven de "comparación y reproducción", de estudio de los diferentes elementos y sus composiciones, de la aplicación de los diferentes materiales, de la distribución de la tierra y de los requisitos de la decoración. Centra su atención, principalmente, en la arquitectura residencial, presentando también algún edificio notable, como cajas de ahorros, algún hotel y unas cuantas casas de trabajo. Los diseños presentan escala gráfica y nomenclatura, localización y, normalmente, arquitecto.

Título: *Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit*

Año: 1875

Autor: Hugo Licht

Editorial: Wasmuth

Formato: Álbum, 2 Vol.; 200 Láminas de 48x32 cm



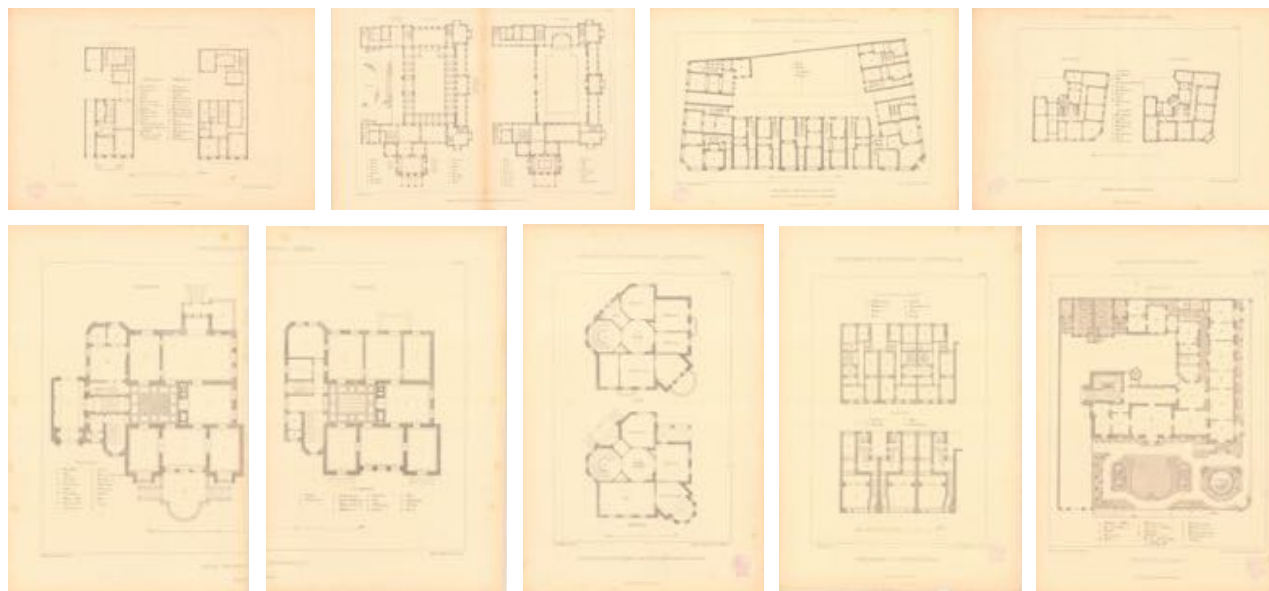


Fig 63. Licht, 1875, Láminas 103, 105, 119, 131, 132, 133, 141, 144, 148, 154, 161, 165, 166, 168, 169, 179, 182, 184, 185.

De 1875 es la obra de Hugo Licht, *Architektur Deutschlands*, editada en dos volúmenes, que reúnen algo más de 200 láminas de 48 x 32 cm. Tras portada y contraportada se presenta el índice de las obras, organizadas por arquitecto, un total de 98. Las láminas están compuestas o bien de fotografías, en blanco y negro, o de planos, plantas y alzados. De cada obra únicamente se indica autor del proyecto y localización. En los planos además de la escala gráfica, se indica la descripción de cada una de las estancias. La obra recopila las viviendas unifamiliares y plurifamiliares más importantes del tercer tercio del XIX en Alemania. Es reeditada en España en 1910 con texto de Antonio Bergnes en un único volumen de 17 p. de texto y 103 láminas.

Del Volumen 1 cabe destacar las obras Villa Siecle Stuttgart, Wohnhaus en Frankfurt, Brunnen en Karlsruhe, Villa Cosel en Offenbach, Restaurierung der Rathausfassade en Tübingen, Wohnhaus en Stuttgart, Palais des Grafen von Schack en München, Villa Conradi en Stuttgart, Wohnhaus en Stuttgart, Villa Single en Stuttgart, Festhalle en Karlsruhe, Villa en Frankfurt, Wohnhaus en München, Wohnhaus en Stuttgart, Frankfurter hof en Frankfurt am Main; del Volumen 2, Villa Meissner en Leipzig, Villa en Berlin, Kaufhaus Spinn en Berlin, Villa Gerisher en Leipzig, Wohnhaus Hübner en Berlin, Palais des Herzogs von Ratibor en Berlin, y Württembergische Vereinsbank en Stuttgart.

Título: *Dresdener Architektur-Album. Bauten und Entwürfe*

Año: 1875

Autor: George Gilbers

Editorial: Gilbers

Formato: 126 Láminas de 43,5x33 cm

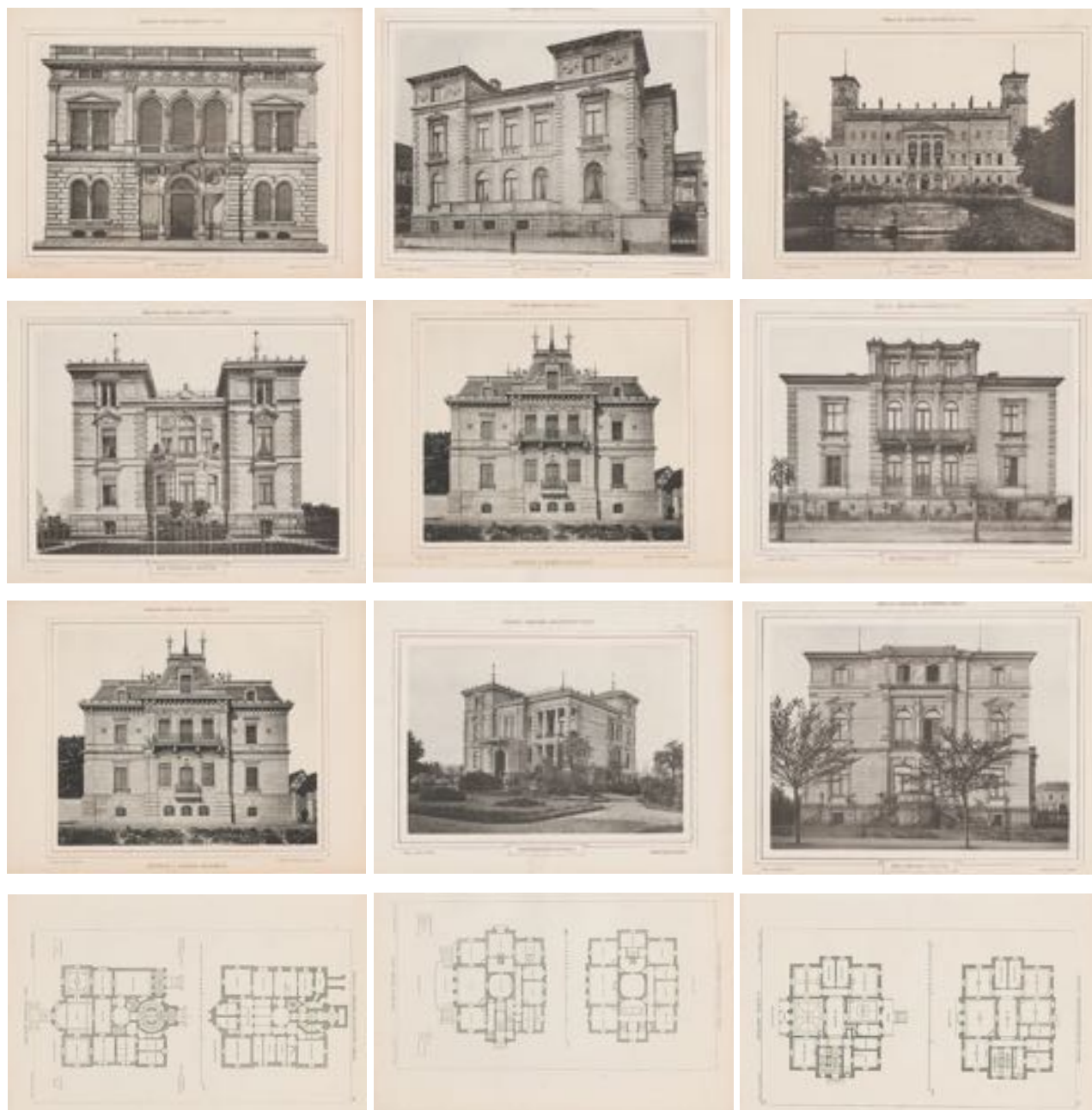


Fig 64. Gilberts, 1875, Láminas 4, 7, 19, 37, 59, 60, 61, 65, 100, 101, 109, 114.

De igual formato que la obra de Licht presenta Gilberts, el mismo año, carpeta compuesta por 126 láminas, ordenadas por arquitecto, tras cuatro hojas de texto con el índice de láminas. Las planchas están compuestas por imágenes

en blanco y negro y planos, plantas y alzados de 98 viviendas, casas unifamiliares y plurifamiliares, construidas el tercer cuarto del XIX en Dresden, Alemania.

Título: *House Architecture*

Año: 1880

Autor: Stevenson, J.

Editorial: Macmillan

Formato: Libro (2), Vol. 1. 383 pp, 131 Figuras; Vol. 2. 303 pp, 190 Figuras

IN



Fig 65. Stevenson, 1880, Fig.: 82, 90, 94, 95, 96, 98, 100, 126, 127, 128, 129.

House Architecture, de Stevenson (1880), es una de esas obras que, aún manteniendo el formato de los tratados teóricos, incorpora, al final de cada volumen, una serie de ilustraciones prácticas, además de otras que intercala con el texto, 190 en total. Publicada en dos volúmenes, de 383 y 319 páginas, trata de aproximar al lector hacia la "*Good Architecture*", exponiendo las condiciones que la misma deberá cumplir, y desenvolviendo un interesante recorrido histórico a través de los diferentes estilos en los que se ha desarrollado, hasta entonces, la arquitectura doméstica, desde el gótico hasta el Renacimiento.

Al igual que Kerr, Stevenson señala una serie de características que ha de cumplir la nueva arquitectura "moderna" inglesa.

La primera es la "multifuncionalidad", en consonancia a los nuevos ritmos de vida, más complejos, las viviendas requieren más usos, más estancias y distribuciones más elaboradas.

La segunda será el "aislamiento", las estancias dispondrán de comunicaciones independientes unas de otras; las antiguas distribuciones de los palacios europeos, que por medio de

una única comunicación llegaban a múltiples estancias, aquella en la que las habitaciones servirán de paso unas a otras, es incompatible a los hábitos ingleses. Esta será la mayor de las distinciones entre la arquitectura inglesa y la francesa, afirma.

Considera el salón la estancia principal de la vivienda, que ha de ser capaz de trabajar de forma autónoma, debe poder "aislarse", y para ello deberá estar directamente comunicado con la zona de servicio y cocina. Señala la importancia de la atención que se ha de prestar a la localización de las estancias más sucias, dados los olores y vistas que pueden transportar a la vivienda. Igualmente, las estancias destinadas al servicio han de ser independientes de las familiares, y deben estar aisladas entre sí.

La tercera de las características que señala es la "unidad", todas las estancias de la vivienda, vivideras y de trabajo, han de estar comunicadas bajo un mismo "*roff-shelte*^[10]" y, "fuere cual fuere" la dimensión de la vivienda, ésta ha de ser una, no varias.

La cuarta es la "utilidad", la vivienda debe ser práctica y útil, su distribución ha de ser tal que evite los desplazamientos innecesarios, los cuartos de baño han de estar próximos a los dormitorios, con el vestidor entre ellos, que dispondrá de una acceso directo desde el pasillo de servicio; la despensa no estará alejada de la cocina ni del comedor, el diseño y la distribución de las estancias de trabajo debe ser

pensado y analizado, unas funciones no deben entorpecer a las otras, esto ahorrará tiempo y seguramente personal de servicio, afirma.

La quinta de las características será la "compacidad y simplicidad". Los espacios sobredimensionados exigen largas comunicaciones, espacio desperdiciado, resulta incómodo y aumenta el área de trabajo. Una buena planificación evitará las comunicaciones verticales en las habitaciones, y las estancias de planta irregular con esquinas cortadas, y los desniveles de cota entre pisos evitarán la multiplicación innecesaria de divisiones; las escaleras dispondrán de descansos, y zonas de llegada y partida de planta cuadrangular, evitando pasos entrecortados.

Es mucho más fácil colocar las partes en su lugar natural, afirma, que añadir por añadir, combinando sin inteligencia. Debidamente estudiada, la distribución de la vivienda será más "conveniente", y su efecto arquitectónico, más noble. "*To produce simplicity out of a number of complicated requirements is the last effort of art -the art which conceals the art*" (Vol.2, p. 50).

Las buenas condiciones de iluminación y de ventilación serán la sexta de sus características, "*light and air*"; todas las estancias, ya sean escaleras, pasillos o almacenes, recibirán luz, y en la medida de lo posible directa, la ventilación y la iluminación indirecta, a través de otras estancias, atenta contra la privacidad y causa incomodidad.

En séptimo lugar la "calidez", la vivienda debe

10 El autor se refiere a una cubierta de protección común, que unifique el volumen.

estar dispuesta de modo que se eviten las pérdidas de calor, la puerta de entrada no dará directamente al pasillo, dispondrá de un pórtico o un vestíbulo; las chimeneas de las salas de estar estarán dispuestas de tal modo que se eviten las corrientes de aire directas a la zona de estar, de igual modo deben estudiarse las corrientes de aire en los dormitorios.

Octava, “aspecto y perspectiva”, las vistas son fundamentales, la casa debe estar dispuesta para sacar de ellas el mejor partido. Más relevancia, señala, tendrá la exposición solar de las estancias, sería un error orientar un salón a noroeste, ya que nunca vería el sol, o un comedor a oeste, donde en los atardeceres de verano, a la hora de cenar, el sol incidiría directamente sobre los comensales, obligando a cerrar las persianas, o disponer la entrada de la vivienda en el punto cardinal más tormentoso.

La última de las características que Stevenson señala, la novena, atiende al “efecto arquitectónico”, que entiende esencial para el fin del objetivo. Los alzados, ya sean irregulares o simétricos, serán esenciales para la “*good architecture*”. El aspecto interior y exterior debe ser considerado, planificado, la casa ha de resultar agradable a la vista ya en el papel, pero esta búsqueda del aspecto jamás ha de sacrificar ninguno de los principios anteriormente enumerados, para ello basta pensar y prestar atención, afirma.

Es obvio que Stevenson se basa en los principios que anteriormente había establecido Kerr, reduciendo los 12 por este establecidos (privacidad, confort, conveniencia, amplitud,

compactación, iluminación y ventilación, salubridad, aspecto y perspectiva, alegría, ornamentación, elegancia, e importancia) a nueve. Stevenson señala que el gran logro de la teoría de Kerr no reside tanto en el establecimiento de estos principios, como en la combinación que de los mismos exige. Esenciales serán también la buena construcción, la solidez de la edificación y la salubridad de la vivienda.

Stevenson considera que alcanzar algunos o incluso muchos de estos principios no es difícil, lo que resultará complicado es conseguir la totalidad al mismo tiempo, siendo, en algunos casos, imposible, por lo que se deberá saber elegir, haciendo balance de los inconvenientes. Los problemas más difíciles y los requisitos más incompatibles, solo serán superados por la competencia, por la capacidad que se muestre a la hora de buscar, entre el infinito de las combinaciones, aquella más adecuada.

If we multiply the inconvenience of a badly-planned house by the lives of its occupiers during the hundred years or two of its existence, it is obvious that to spare the trouble that might have made it right at first is reckless waste.

(Stevenson, 1880, Vol.2, p. 52)

Tras exponer las principales características de una buena casa inglesa, Stevenson detalla las partes de las que la misma debería componerse. Aclara que esto dependerá, siempre, de la condición de su propietario, pudiendo variar así, desde la casa del labrador con sus dos únicas habitaciones, a la casa del mediano comerciante que incrementa un salón, a las grandes mansiones con salas de billar, suites,

parte de invitados, familia y servicio, etc. Tras esta puntualización específica que su trabajo se basará en los requisitos propios de la casa de un caballero de clase media alta.

Estas viviendas dispondrán de los siguientes grupos de estancias, las de día "*day-rooms*", los dormitorios, las estancias infantiles, las de comodidad (cuartos de aseo, armarios, despensas, etc.), las de servicio (que en las grandes mansiones será dividida por sexos), y las conexiones entre ellas (hall, pasillos, distribuidores, escaleras, etc.).

En las viviendas donde se prevea una gran actividad social, con mayor número de cuartos para invitados, intentará aislarse, dentro de la casa, el área familiar. Se dispondrá el dormitorio principal, con sus áreas de servicio, en la planta principal, y sobre ella, con una escalera propia, el área de los niños. Las "*day-rooms*" que todo caballero inglés de clase media requiere son, mínimo, tres: comedor, salón, y una tercera, multifuncional, que podrá llamarse estudio, biblioteca o sala de desayuno. En las grandes mansiones podrán aparecer cada una de ellas y, además, dos o más salones, gabinetes, sala de música, sala de billar, sala de fumadores, sala de caballeros, sala de armas, etc.

El comedor, cuanto más elegante, más bonito. Establece unas pautas sobre su dimensión, su anchura ha de contemplar una mesa en el centro, en sentido longitudinal, con sillas a ambos lados, un paso cómodo para el camarero cuando estén ocupadas las sillas, así como muebles. La longitud del salón será proporcional a su anchura. Las ventanas han

de disponerse, siempre que la habitación no sea muy profunda, en uno de los paramentos longitudinales, de modo que la luz entre de lado, y los comensales no proyecten sus propias sombras sobre la mesa. Deberán permitir una buena entrada de luz sin provocar deslumbramientos, por lo que han de evitarse las orientaciones noroeste y oeste. Aconseja la sur o sur-este.

Debe estar comunicado con la cocina, para uso del servicio, y con el pasillo, para familia e invitados, la despensa debe estar próxima al área de trabajo de la cocina y servicio por comodidad y conveniencia.

El salón es el espacio de retiro, de recepción y de estar. También servirá de espacio para espectáculos, bailes y música en los días de recepción, por lo que debe ser lo suficientemente amplio como para permitir el baile en el centro con sillas en los laterales, indica Stevenson que entre veinte y veintidós pies de ancho será lo adecuado y que la relación entre longitud y anchura, en este caso, no obedece a regla alguna, puede ser cuadrado o rectangular. Al ser un lugar propicio a la conversación, indica, debe permitir la formación de grupos de charlas separados, la luz deberá ser uniforme, evitando zonas en sombra, debe ser alegre, soleado y ofrecer buenas vistas. Debe planificarse bien la disposición de los huecos, puertas y ventanas, ya que es un espacio que requiere mucho mobiliario.

Por la dimensión que este espacio requiere, el tercer espacio que se dictamina como esencial en cualquier vivienda inglesa de clase

media, el estudio o biblioteca, por su menor área, será a menudo usado como sala de estar de la familia, cuando la ausencia de invitados no requiera el uso del salón. Otro espacio importante será *"the morning room"*, familiar e íntimo, será más cómodo que esplendoroso, e intentará captar la luz del sol de la mañana.

"The library", sala destinada a la lectura y a la escritura, deberá estar directamente conectada al salón por amplias puertas correderas; esto permitirá, cuando sea necesario, ampliar el área de recepción del mismo. A fin de salvaguardar la tranquilidad de la biblioteca puede ser dispuesto un espacio intermedio entre ambas estancias, salón de caballeros, o jardín interior. Se dispondrá la biblioteca en una zona de la casa resguardada de ruidos. Podrá disponerse cuadrada o rectangular, siendo esta segunda la opción más favorable a su uso, de igual modo, la luz que reciba, norte, sur este, u oeste, será determinante.

"Master's private room", es un espacio destinado exclusivamente al propietario, puede ser una habitación de estudio, se conectaría de ser así a la biblioteca, puede ser un espacio de negocios o una sala de espera. Debe estar situada cerca de la entrada y de las comunicaciones, también deberá tener una entrada trasera para que servicio y personal puedan acceder sin atravesar la entrada principal, estará cerca del jardín, las oficinas y el establo. Será un espacio agradable, con buena iluminación y no demasiado pequeño. Señala que a menudo será imposible cumplir con los requisitos que determina para este espacio, y que cuando así sea, el arquitecto deberá optar por

aquellos más importantes según su cliente. Considera esencial, para la casa de campo, la sala de billar, *"as a means of killing time on wet days"*, su posición será retirada y debe disponer de un aseo cerca, si es posible ha de tener un *"roof-light"*, y ventanales que permitan una buena iluminación, puede contemplar un espacio para observadores, con bancos.

La sala de fumadores, indica el autor que es necesaria una vez que, aunque en Inglaterra no sea un hábito tan habitual como en el resto del continente, el olor a tabaco, dada la humedad de su clima, permanece durante mucho más tiempo, resultando incómodo y sucio, de ahí la necesidad de una sala destinada a fumar. Puede disponerse en un piso alto, o torre aislada, así se evitará contaminar la casa de olores. Estas son las estancias de día que las viviendas modernas requieren, no todas las casas requieren todos estos espacios y algunas necesitarán aumentarlos.

Los dormitorios, afirma que las reglas para su planificación son pocas y sencillas. Debe preverse la situación de la cama, libre de corrientes de aire. También ha de ser considerada la posición de los muebles, tocador y lavabo, sofá, sillón o escritorio, según el dormitorio. Como muestra de estas y otras características presenta el autor varios ejemplos de correctas e incorrectas distribuciones de un dormitorio.

Considera Stevenson que el vestidor debe disponer de dos entradas, ya que sería un error de planificación el disponer de una sola a través del dormitorio, esto le restaría valor ya que ni el sirviente podría entrar, ni el caballero salir

sin pasar a través de la habitación de la señora. Por pequeño que sea el vestidor debe tener espacio para un guardarropa, un tocador, un lavabo y una o dos sillas.

El cuarto de los niños, afirma Stevenson, es útil hasta en las casas de solteros. Una suite de niños completa dispondrá de guardería, una o dos camas infantiles, una en el medio para la niñera y cunas, también dispondrá de una frezadero y un retrete; a veces contará con baño completo, dormitorio para los niños mayores, y habitación individual para la niñera. Se dispondrá, el área de los niños, en una zona aislada de la casa, para que su ruido no moleste, todas las partes que componen esta zona estarán en una misma planta, evitando peligrosas escaleras. Asimismo debe estar cerca de la habitación de la señora y tener acceso al jardín. El piso principal, siempre que esté lo suficientemente elevado del suelo como para evitar humedades, será su mejor ubicación, pero esta planta está muy demandada y no suele ser posible. Aparte de otras recomendaciones incorpora, también, a modo de ejemplo, la planta de un cuarto de niños bien diseñada.

El aula, "*school-room*", además de albergar el estudio servirá de zona de estar para los ni-

ños. No tiene que ser excesivamente grande, indica Stevenson que una planta cuadrada de quince pies de lado (unos cinco metros) sería suficiente. Deberá disponer de luz abundante y estar en contacto con el jardín, baños, inodoros y cuartos de aseo.

Toda vivienda que pretenda la perfección y la comodidad ha de contar varios baños, mínimo tres, el masculino, el femenino y el de servicio. En la planta baja, cerca de la entrada, se situará el masculino; el femenino en la primera planta, próximo a las habitaciones, el de servicio en el hueco bajo la escalera, cerca de sus habitaciones, separando sexos. Stevenson considera que se ha de ser racional en cuanto a su número, algunos podrán servir a varias estancias, así como otros serán imprescindibles. Todos deberán disponer de iluminación y ventilación directa.

Dedicará un capítulo entero, a detallar y caracterizar las diferentes áreas de servicio que una casa de clase media-alta requiere, presentando plantas como ejemplo de su teoría. De igual modo dedica otro a especificar y caracterizar los mejores modos de planificar las diferentes conexiones, verticales y horizontales, entre las varias estancias de la vivienda.

Título: *Arquitectura Práctica, Álbum de proyectos de edificios particulares desarrollados para la mejor interpretación de los que se dedican al arte de construir, con la cooperación de varios arquitectos y maestros de obras*

Año: 1880

Autor: Juan Carpinell

Editorial: Trilla y Serra, s.f.

Formato: Libro, 136 pp. de texto y 99 láminas



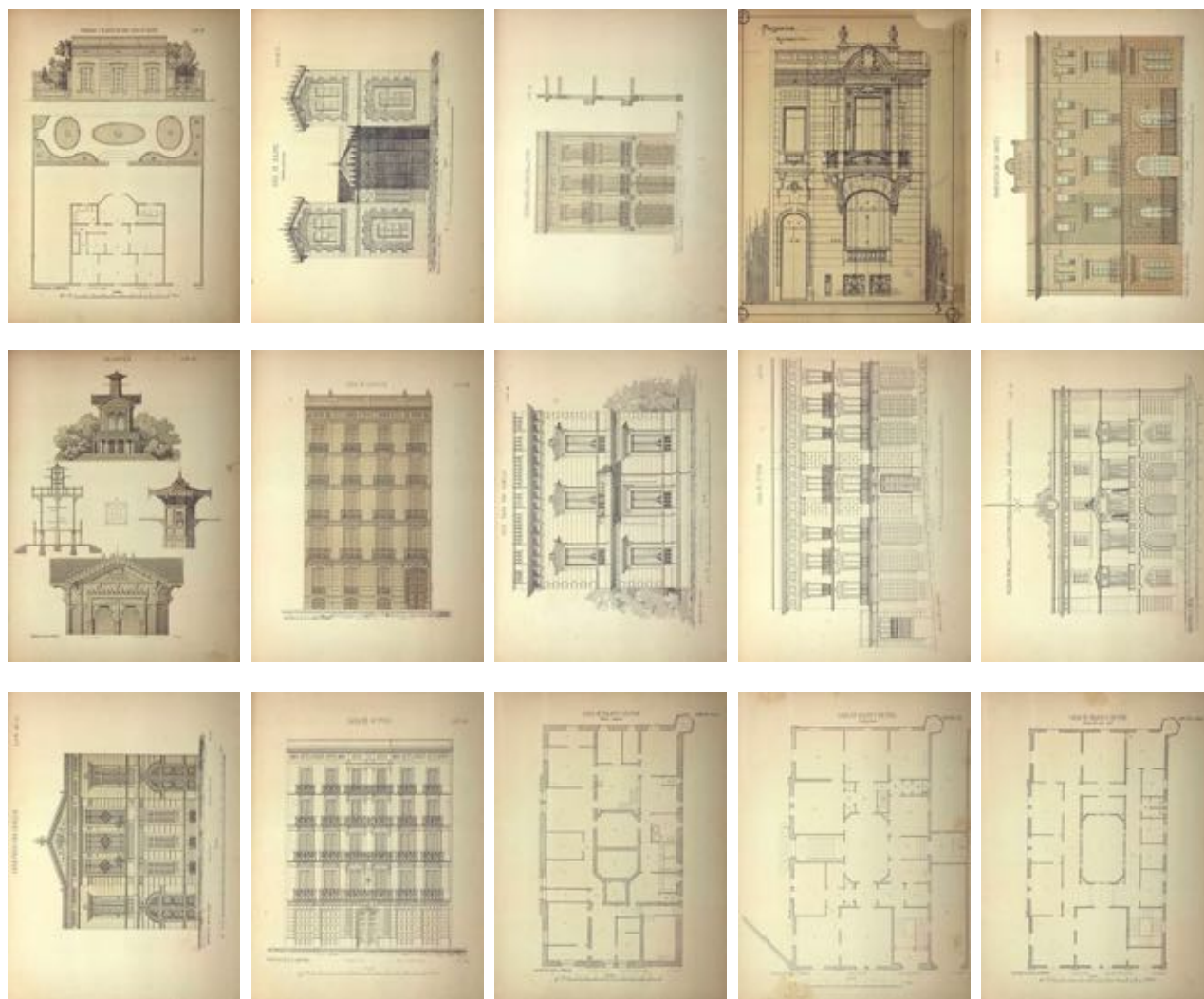


Fig 66. Carpinell, 1885, Láminas 10, 10 bis, 12, 18, 22, 25, 33, 41, 48, 55, 60 bis, 66, 84 bis, 84 trip, 84 cuádrup.

Empieza Carpinell su obra afirmando que:

"La Arquitectura, hija del genio como todas las bellas Artes, ha sido en todos los tiempos la expresión elocuente de un sentimiento ó de una idea; pero no la idea ó el sentimiento de una individualidad determinada, sino el modo de sentir y de pensar de un pueblo entero y de enteras generaciones. En tanto es así, que solo fijándonos en ella, sin necesidad de acudir a otras manifestaciones de la vida pública, podemos venir en conociemien-

to de cuál ha sido el grado de civilización que un pueblo ha alcanzado, su modo de ser social, su organización política y las ideas religiosas que en el mismo han imperado." [...] " Mas la arquitectura no solo caracteriza los pueblos, sino que caracteriza también las épocas [...] La manera como la arquitectura marca el paso del hombre en la senda del progreso, es muy sencilla: según la aplicación que de sus obras ella haya hecho, tal habrá sido la mayor o menor perfectibilidad que el género humano habrá alcanzado." (Introducción)

Con estas palabras presenta Carpinell su obra, una recopilación de proyectos de edificios particulares, "rasgo distintivo de la arquitectura nacional contemporánea". Proyectos desarrollados en plantas, alzados, secciones y detalles. Tras la Introducción presenta una breve explicación del "origen de la Arquitectura", de los estilos y órdenes que de ella han derivado para, a continuación, proceder a "una parca" explicación de cada uno de los proyectos. Presenta láminas sobre el orden Toscano, Dórico, Jónico, Corintio y Compuesto, láminas sobre

arcos y muros, casa de bajos, casa de primer piso, casa de segundo piso, casa-torre o de recreo, casa de alquiler, fuente, panteón, hotel, pajarera, casa de bajos y un piso, aberturas, balaustrés, pabellón, casa para una familia, casa de tercer piso, proyecto de escuelas, techos artesonados, capiteles, cuadra-cochera, parador, etc... Incluyendo, de algunos de los proyectos, memoria y condiciones facultativas, condiciones económicas y presupuestos.

Título: **Album degli ingegneri ed architetti. Scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne (1884-1888).**

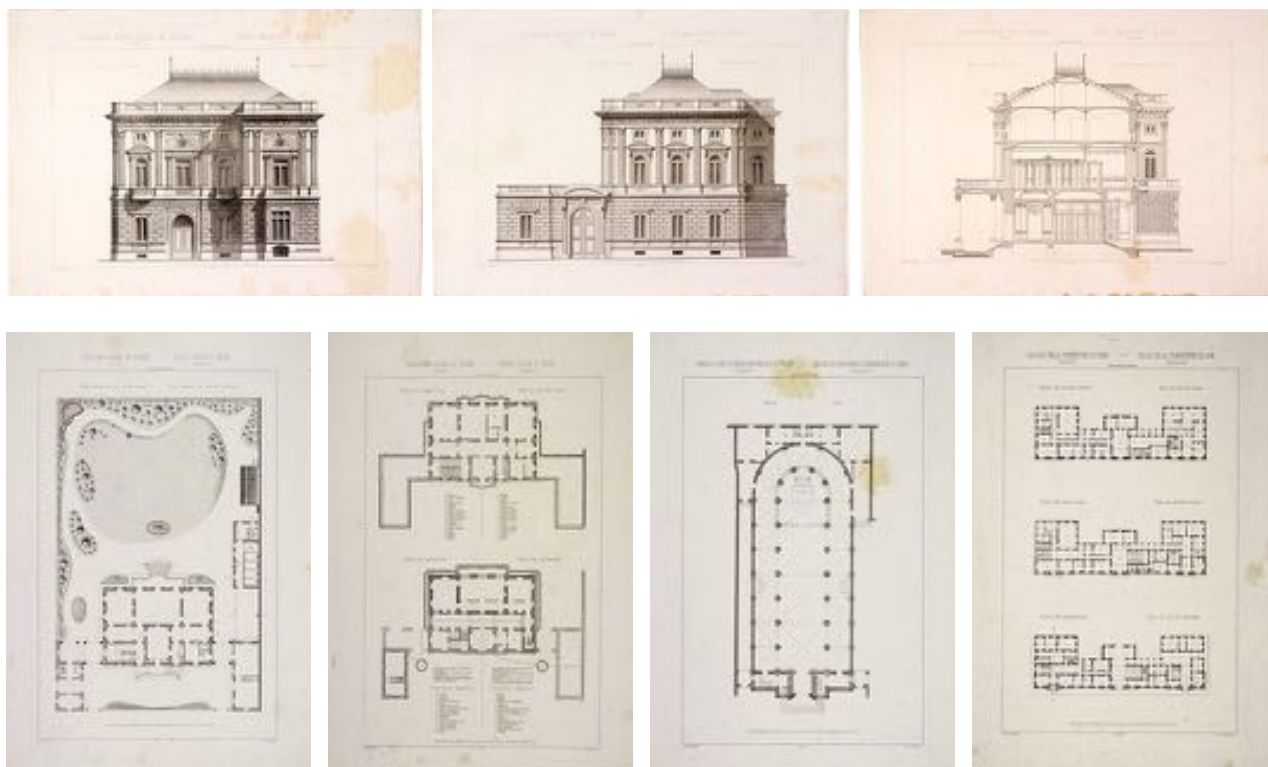
Año: 1888

Autor: Cappa, Scipione.

Editorial: Augusto Federico Negro

Formato: Álbum, Vol. 1 (serie 1): 63 Láminas: Vol. 2 (serie 2): 69 Láminas de 54 x 37 cm

IT



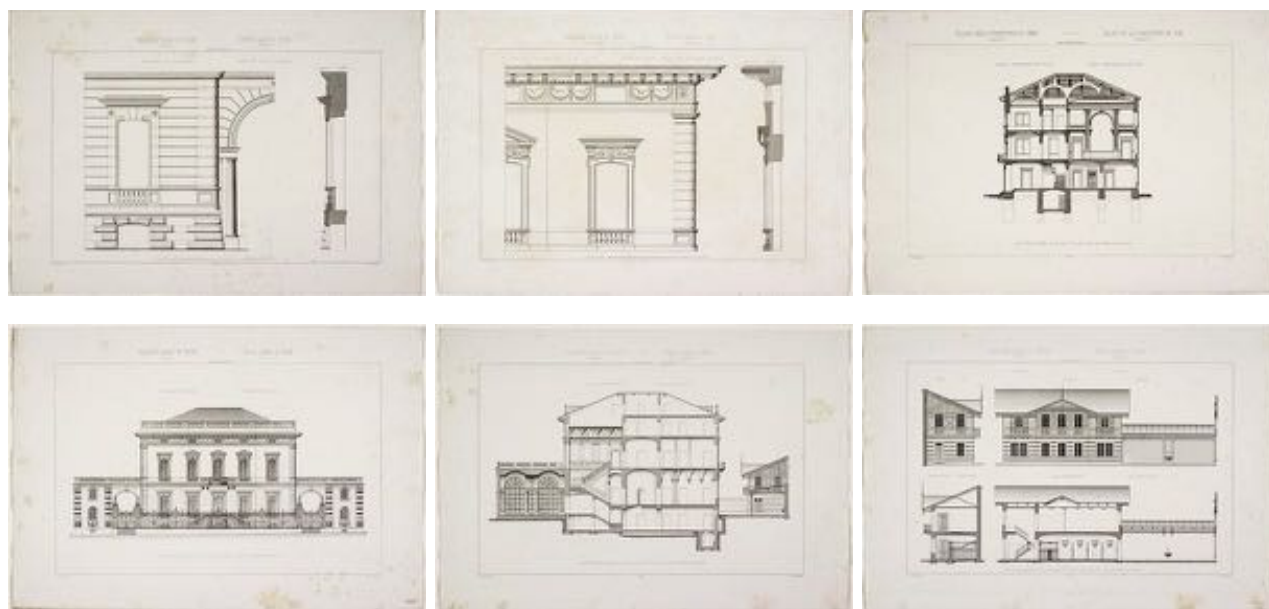


Fig 67. Cappa 1888, Vol. 1, Láminas 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28 y 35. Vol. 2, 19, 20 y 22.

Obra publicada en dos volúmenes, en el primero, Serie 1, se presentan, carentes de índice o notas introductorias, 63 láminas de diferentes obras de arquitectura e ingeniería, con detalles y pormenores constructivos, estaciones, palacios, un quiosco, una iglesia, el acueducto de Venecia y varias puertas talladas de entrada componen esta primera serie.

La segunda serie está compuesta de 69 láminas, el acueducto de Verona, varias iglesias y capillas, un hotel, palacios, un conjunto termal, una villa y varias líneas de agua. Las ilustraciones van acompañadas de detallada información técnica, nomenclatura de espacios, escalas, cotas, ensamblajes, etc. que dotan al diseño del rigor y detalle necesario para la construcción

Título: **Costruzioni e progetti**

Año: 1890

Autor: Carbone, Dario

Editorial: Bestetti e Tumminelli

Formato: Álbum, 100 Láminas de 41 cm.

IT





Fig 68. Carbone 1890, Vol. 1, Láminas 7, 11, 12, 13, 48, 49, 50, 58, 80, 81.

Álbum compuesto por tres páginas de introducción y 100 láminas, en su gran mayoría fotografías en blanco y negro de diversas tipologías arquitectónicas. Las primeras láminas presentan diseños, vistas en perspectiva, plantas y alzados de diferentes proyectos de Roma, en su gran mayoría vivienda colectiva, y algún edificio público como un teatro. A partir de la lámina 20 la fotografía se convierte en protagonista, vistas generales de palacios

y edificios, pormenores de entrada, ventanas, cúpulas, vidrieras, escaleras y pormenores de salas interiores, intercalan plantas de alguno de los edificios presentados en fotografía así como alguna ilustración en vista de diversos paisajes urbanos, y alguno marítimo. Las láminas carecen de escala o referencia gráfica, la única información que incorporan es localización y descripción, y título.

Título: **Arquitectura moderna de Barcelona**

Año: 1897

Autor: Francisco Rogent y Pedrosa

Editorial: Parera

Formato: Álbum, 100 Láminas + 168 p. de texto





Fig 69. Rogent, 1897, Láminas 15, 30, 38, 40, 46, 53, 63, 71, 76, 79, 88, 98, 99, 100

En 1897, Francisco Rogent y Pedrosa, publica *Arquitectura Moderna de Barcelona* donde enumera, describe y comenta los edificios más representativos construidos en la Barcelona finisecular. El formato dista un poco, en lo que a contenido se refiere, de los hasta ahora analizados; tras la portada presenta directamente el autor, sin ningún tipo de explicación previa, las 100 láminas que componen su obra. El grueso del texto está compuesto por una breve introducción, donde se explica el objetivo del programa editorial, prefacio de esta edición concreta y, a continuación, la explicación de las láminas.

La editora señala en las notas introductorias que pretende recopilar y analizar las obras más características de las diferentes regiones españolas como homenaje a nuestra “gloriosa arquitectura artística”, prestando especial atención a la arquitectura moderna. Aspiran así a llenar un vacío notoriamente sentido en

“nuestra tierra”, atendiendo a nuestra arquitectura, que nada tiene que envidiar a la extranjera, aquella que llena nuestras bibliotecas. Una obra dirigida a profesionales, tanto de la arquitectura, la historia o la arqueología, como a aficionados y curiosos de la cultura, señala el editor.

En la introducción a esta edición concreta de Barcelona Rogent señala que la arquitectura nunca es el resultado azaroso de un instante, sino reflejo de una época, “teniendo por base de su progreso y enseñanza las obras levantadas en tiempos anteriores”, así hace un breve recorrido del pasado más glorioso de la ciudad catalana, desde la Edad Media hasta los estilos que para él demuestran el dominio de la construcción. Una evolución del gusto, afirma, que se manifiesta, en aquel momento, en nuevos procedimientos que se funden con habilidad con elementos históricos formando un “todo homogéneo y bello” que armonizaba con las

necesidades de la vida de la época. Concluye la introducción afirmando que:

El mérito de nuestra generación consiste principalmente en haber rehabilitado todo cuanto fue en la Historia, sin escolásticas ni pueriles preferencias, y en haber reparado los materiales para el arte del siglo XX. Y esta es la mejor obra que tendrá que agradecernos la posteridad.

(Rogent y Pedrosa, 1897, p. 12)

La edición continua con el capítulo explicación de las láminas, donde el autor puntualiza no pretender abrir curso alguno de arquitectu-

ra, ni ejercer juicios críticos, dejando esta tarea al "observador juicioso", únicamente se proponen ilustrar y completar con apuntes técnicos, artísticos y estadísticos, una serie de edificios de Barcelona, ordenados cronológicamente, que considera relevantes, por su valor artístico y/o histórico. Cada una de las obras analizadas, desde monasterios, colegios y sociedades, hasta una gran variedad de casas, unifamiliares urbanas la mayoría, incorpora explicación de estilo, distribución, planta, implantación, etc., con plantas y diversas ilustraciones que, aparte de configurar las láminas, se intercalan a menudo entre el texto explicativo.

Título: **La Villa moderne**

Año: 1899

Autor: Bourgeois, Th.

Editorial: Protat frères

Formato: Libro, 100 Láminas



Fig 70. Bourgeois, 1899, Láminas de la 19 a la 28.

En las notas iniciales de la obra, breves consideraciones generales, afirma Bourgeois que si bien los arquitectos de los grandes centros urbanos tienen, gracias a la multiplicidad y la economía de los transportes que les sirven, recursos materiales casi ilimitados, no pasa lo mismo con el arquitecto de la vivienda rural, cuya obra se ejecuta frecuentemente con mano de obra local, y que ha de adaptarse a la materia prima del lugar, que por otra parte, señala, es la que mayores beneficios le aportará, tanto económico, el más obvio, como estético y técnico. Así, no recomienda a los fabricantes de las villas y casa de campo buscar fuera, y sí hacer uso de los materiales locales, así como de la fuerza y virtudes del lugar, por lo que, antes de comenzar a proyectar, recomienda analizar qué recursos materiales y técnicas tradicionales puede ofrecer la región.

Solo recomienda el empleo de materiales importados cuando de su aplicación resulten beneficios, ya sean económicos, por las nuevas condiciones del mercado, o de confort. A partir de aquí presenta un “pequeño estudio” sobre los diferentes elementos constructivos: paredes, pavimentos, cierres, revestimientos; instalaciones: suministro de agua, calefacción, ventilación, iluminación y jardines, entre otros; y presenta un conjunto de 100 láminas compuestas por una página de texto y otra de planos. En el texto explicativo de cada lámina figuran datos constructivos, distributivos y formales, y gastos de ejecución. La página siguiente dispone la lámina de planos, con uno de los alzados como protagonista, normalmente el principal, a escala mayor, y el resto de plantas de la vivienda, villas y chalets de planta exenta, a escala menor.

Título: **Nouveaux éléments d'architecture**

Año: 1900-1910

Autor: Thomas Lambert

Editorial: Charles Schmid

Formato: Álbum; 10 volúmenes independientes.

FR

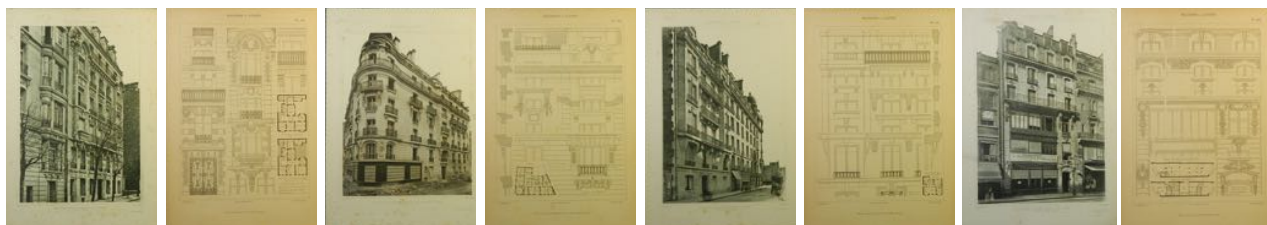


Fig 71. Nouveaux éléments d'architecture 8° série. Nouvelles constructions maisons a loyer; Láminas 41 a 48



Fig 72. Nouveaux éléments d'architecture 2° série. Nouvelles constructions avec Bow-Window; Láminas 41 a 48

En 1900, el arquitecto francés Th. Lambert se encarga de realizar una serie de catálogos, editados por Charles Schmid, sobre diferentes modelos arquitectónicos que es editado en una serie de 10 volúmenes, organizados por temas. La obra se edita en una colección de 10 series, *Nouveaux éléments d'architecture* (1900), cada serie dispuesta en carpeta individual de láminas según los siguientes temas:

-*Nouveaux éléments d'architecture 10° série. Nouvelles constructions en matériaux variés grès, faïence, briques, bronze: plans, façades, coupes, détails* (48 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 9° série. Décorations et ameublements intérieurs: ensembles, détails, coupes* (48 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 8° série. Nouvelles constructions maisons à loyer: plans, façades, coupes* (48 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 7° série. Habitations à bon marche: plans, façades, coupes* (50 láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 6° série. Hôtels privés: plans, façades, coupes : ensembles et détails d'exécution* (48 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 5° série. Maisons de campagne et villas: ensembles détails, prix de revient* (48 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 4° série. Nouvelles constructions: maisons de rapport : ensembles et détails d'exécution* (72 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 3° série. Villas et petites constructions: ensembles, détails, devis* (72 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 2° série. Nouvelles constructions avec Bow-Window :loggias, tourelles, avant-corps: Ensembles et détails d'exécution* (48 Láminas)

-*Nouveaux éléments d'architecture 1° série. Escaliers et ascenceurs: ensembles et détails d'exécution* (24 Láminas)

Cada uno de los modelos presenta fotografía en blanco y negro y diversos planos, plantas, secciones, alzados o detalles constructivos, las escalas varían según el detalle presentado. Los catálogos de Lambert son de contenido totalmente gráfico, el texto se limita a dar indicaciones y configurar tablas de contenido, se presentan en carpeta A3, con láminas sueltas, y mínimo texto indicativo.

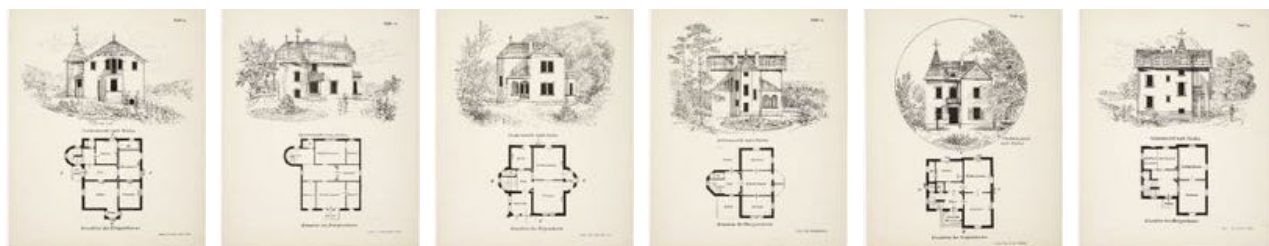
Título: **Das einfamilienhaus**

Año: 1900

Autor: Aster, Georg

Editorial: Verlag von Bernh. Friedr. Voigt

Formato: Álbum - 26 Láminas; 33 x 26 cm



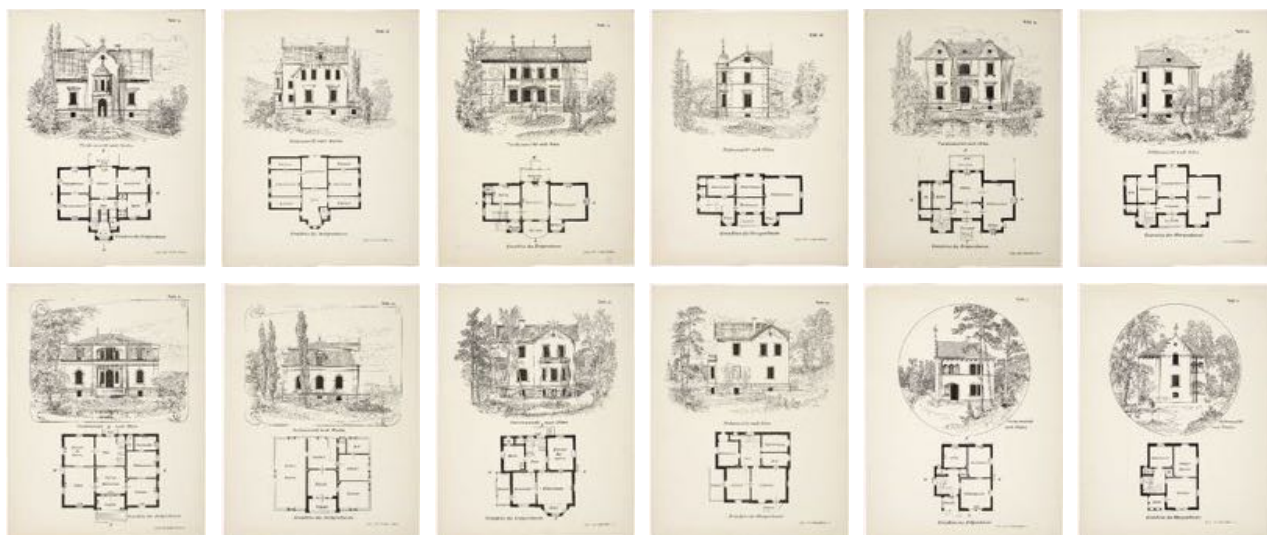


Fig. 73. Aster, G. 1900. Láminas de 6 a 24.

Obra editada en formato álbum, carpeta de láminas sueltas, sin texto explicativo, compuesta por 26 láminas de ilustraciones y una primera de índice. Todas las láminas presentan igual formato, un alzado y una planta, con representación de escala gráfica en la primera de las ilustraciones. Todas las viviendas, villas y cha-

lets unifamiliares, son exentas, de una o dos alturas, representadas en alzado con vegetación envolvente. La única planta que aparece en las láminas atiende al piso principal, con nomenclatura de estancias, y sin representación del entorno.

Título: **Entwurf-Skizzen**

Año: 1902

Autor: Kossmann, Bernh.

Editorial: Seemann & Co.

Formato: Álbum - 18 Láminas; 48 x 34 cm



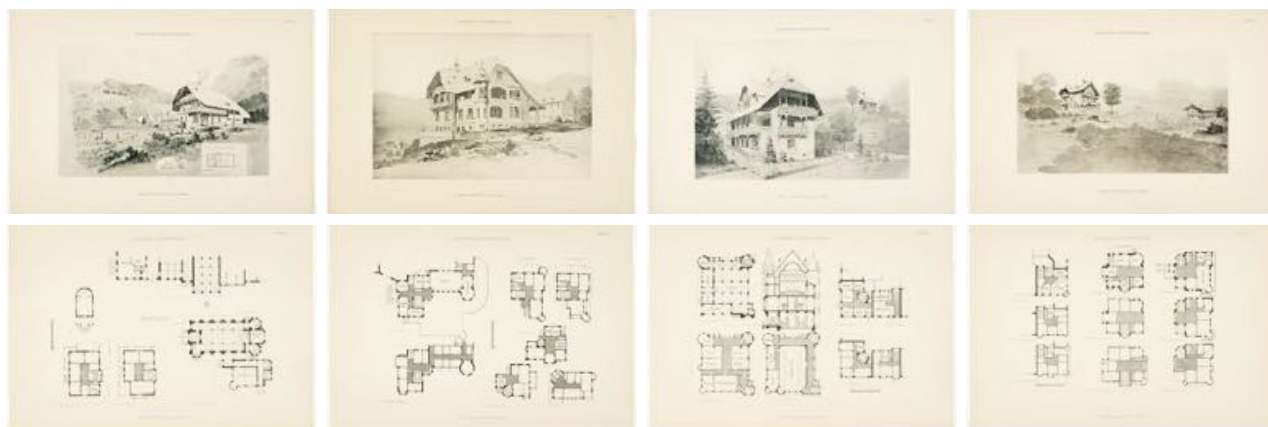


Fig 74. Kossmann, 1902, Todas las láminas excepto la 6,12 y 14.

Carpeta de 18 láminas sin introducción ni índice. Incluye 7 láminas en vertical, con tres vistas en perspectiva, 9 en horizontal, y cuatro láminas de plantas, con escala gráfica. La información varía entre láminas, siendo que solo una

de las vistas en perspectiva es acompañada de su diseño en planta. La única información que acompaña cada lámina es el nombre de la villa o edificación.

Título: **Das Haus eines Kunst-Freundes**

Año: 1902

Autor: Bauer, Leopold; Scott, M.H. Baillie; Mackintosh, Charles Rennie; Muthesius, Hermann

Editorial: Seemann & Co.

Formato: Álbum - 3 Portfolios : 10+12+14 lám ; 54 x 40 cm



Fig 75. Diseños presentados por Mackintosh a concurso.

Del mismo año y mismo editor es la original publicación, *Das Haus eines Kunst-Freundes*, "House on an Art Lover", recopilación de los extraordinarios diseños resultantes del concurso de ideas que, en 1900 lanza el periódico alemán *Innendekoration*, publicado por Alexander Koch e Darmstadt. El concurso pretendía recoger ideas originales para una gran residencia para un Amante del arte. Las condiciones del concurso salen publicadas en diciembre de 1900 en la revista de decoración de interiores, *Cook*, donde se daban indicaciones de dimensiones y distribución, zonas verdes, materiales y presupuesto para la vivienda.

Aunque se anuncia como un "concurso de ideas" las bases incluyen una cláusula relativa a la posible construcción de la vivienda. La principal de las premisas del concurso era diseñar una casa "*thoroughly modern character*", técnica y estéticamente moderna, y que "*should not be one of luxurious grandeur*". la competición fue abierta a los suscriptores, nacionales e internacionales de la revista, quienes, de forma anónima, deberían enviar sus diseños hasta marzo de 1901. Como resultado de este concurso de ideas, Koch publica, en 1902, este portfolio, que recoge los mejores diseños presentados a concurso.

Título: **Colonial southern homes**

Año: 1903

Autor: Barrett, Charles W

Editorial: Raleigh, N.C.

Formato: Libro de formato horizontal, 98 pp; 39 Fotografías y 55 planos

EEUU

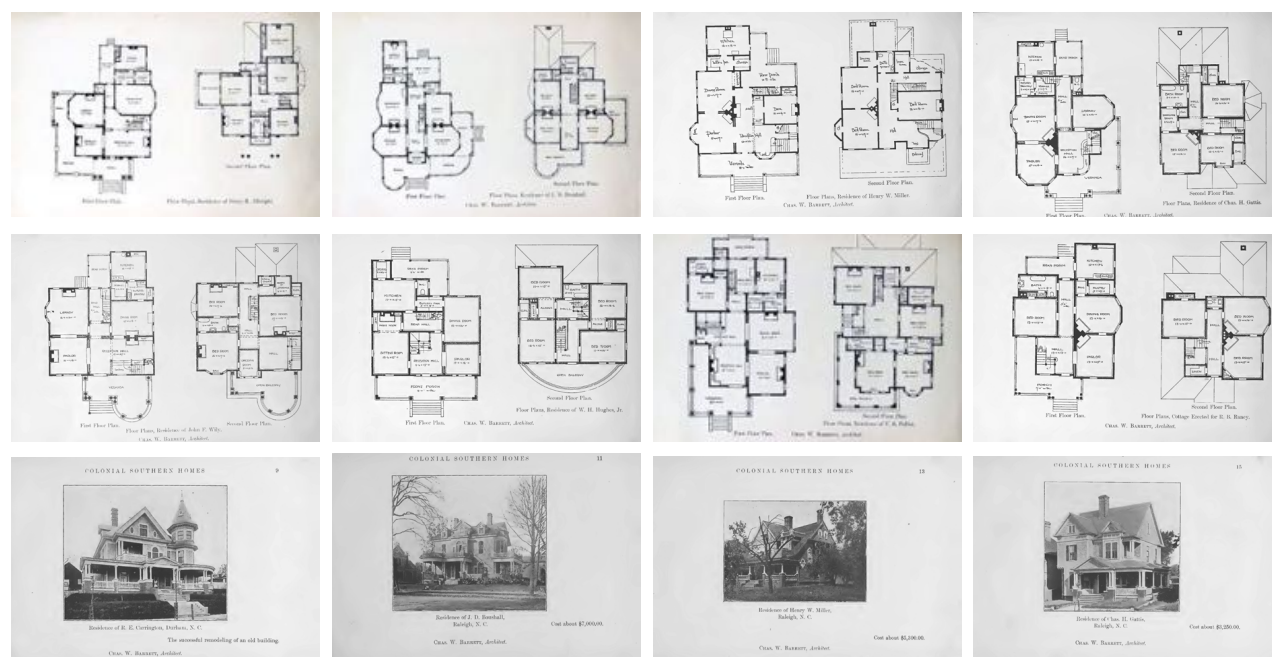


Fig 76. Barrett, 1903, pp. 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 36, 48, 60.

En las notas Introductorias afirma Barrett que se propuso editar esta obra porque son muchas las "beautiful homes" que durante los últimos años ha construido y que se ve en la obligación de mostrarlas, y ofrecerlas al beneficio de quien desee construir una casa. Indica que cada proyecto ha sido cuidadosamente estudiado a fin de que nada que pueda afectar a la integridad o comodidad de la vivienda pasase por alto. Indica también que la obra es

necesaria porque hasta el momento ninguna de esas publicaciones se había enfocado en esa tipología meridional, la vivienda colonial sureña. En su gran mayoría, aunque se adjuntan bocetos y diseños a lápiz, son proyectos terminados y construidos, que casi siempre acompaña de fotos. Incluye un total de 25 proyectos entre los que, además de viviendas unifamiliares aisladas, presenta dos iglesias y una escuela.

Título: **Das englische Haus**

Año: 1904

Autor: Muthesius, Hermann

Editorial: Ernst Wasmuth

Formato: Libro, dividido en tres partes., 208 ilustraciones

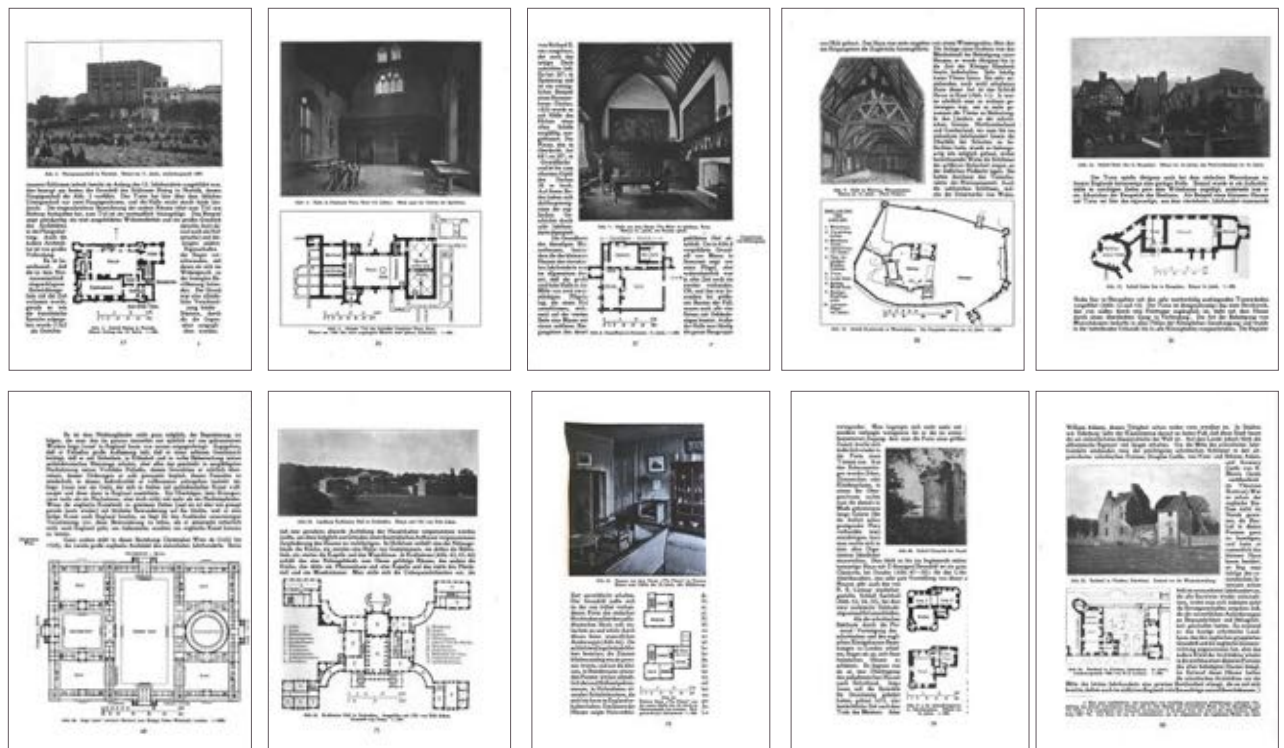


Fig 77. Muthesius, 1908, pp. 17, 23, 27, 28, 30, 60, 71, 75, 79, 80.

En 1904 publica Hermann Muthesius la más famosa de sus obras, *Das englische Haus*, donde analiza el desarrollo histórico y social de la vivienda inglesa entre 1860 y 1900. La obra trata de aproximarse a la moderna arquitectura inglesa del momento, a los arquitectos más influyentes, Morris, Ruskin, Nesfield, Shaw, John D. Sedding, Ernest George o T.C. Collcut, así como a las innovadoras ideas de los más jóvenes, como Stokes o Cabe, abarcando aspectos tan diversos como el urbanismo, los factores que condicionan el diseño de la vivienda ya sean sociales, geográficos, legales o estéticos, la construcción y el diseño de su entorno, mobiliario, jardines, etc.

Muthesius considera que Inglaterra no se puede comparar a otros países europeos, es distinta, por ser una isla, independiente y aislada, su carácter, sus costumbres, tradiciones y hábitos, sus instituciones, filosofías e ideales distan de las de países como Alemania, Francia, Italia u Holanda. Por ello, dice, Inglaterra es el único país avanzado donde sus ciudadanos viven en casas, costumbre que ha sobrevivido a los cambios sociales, económicos y culturales que han asolado el viejo continente. La sociedad inglesa no concibe la metrópoli al estilo europeo, Londres se siente como un gran pueblo para los negocios. El hombre inglés plasma su vida en su casa, el núcleo de su vida familiar, espacio de felicidad y confort.

No se concibe una casa sin jardín, por pequeño que sea, se adapta y es dependiente de las condiciones geográficas y climatológicas, su diseño corresponde a los condicionantes naturales de su localización, no a estándares y

condicionantes estéticos o sociales.

Considera el autor que, hasta 1850, la forma de construir en Inglaterra se basaba, introducida por Nash, en la simetría característica de la villa italiana. Una arquitectura que considera lúgubre, y que no sería hasta 1860, de la mano de tres arquitectos, Philip Webb, Eden Nesfield y Norman Shaw, que se produciría el cambio. Transformación que introduciría diseños libres que atendían a la funcionalidad, la práctica y a los materiales más adecuados, dejando de atender a la forma como prioridad.

Hecho importante en este nuevo proceso de concepción habitacional fue el proyecto que Shaw desarrolló en "Bedford House". Le llega el proyecto de la mano de un hombre emprendedor, que pretende construir, en unas tierras al oeste de Londres, viviendas de alquiler modestas, para la clase media-baja. Shaw le propone desarrollar una serie de casas donde confort y convivencia pudiesen coexistir con el arte, sin que la vivienda superase un precio recomendado. La propuesta tuvo un éxito sin precedentes y Bedford Park se convierte en todo un referente en Inglaterra.

Eran viviendas de tamaño medio, siempre con la cocina en planta baja y un semisótano, de poca altura libre, que servía de almacén. Las alturas de los pisos descendían desde los 3m de la planta baja, a los 2,75m de la primera y los 2,5m del desván. Semisótano y planta baja se configuraban sobre muros de 30 cm. Estas pequeñas construcciones, de medios limitados y "gran arte", se convierten en todo un referente para los arquitectos contemporáneos.



Fig 78. Shaw, N. Leyswood, Sussex, England, 1868-69

Entran en escena entonces un grupo de jóvenes arquitectos, John D. Sedding, Ernest George o T.C. Collcut, entre otros, que adopta el movimiento de Arts and Crafts, con la idea de profundizar en una arquitectura basada en la adecuación de materiales y formas, para alcanzar, de forma simple, una adecuada complejidad formal. Este movimiento comienza a alterar los cánones establecidos hasta el momento, la belleza pierde importancia sobre el mérito, y la vivienda inglesa, a ojos del resto de Europa, se siente como fría y sombría, alejada de la luz y la alegría de la arquitectura italiana.

Observa Muthesius que la casa inglesa es diferente de la del resto de Europa. Está compuesta de diversas formas, es un "todo" dividido. También señala y destaca como "principal diferencia" de esta arquitectura inglesa la ausencia de puertas que comuniquen las habitaciones entre sí, el pasillo o el hall se convierten en los únicos elementos de comunicación. Observa que esta característica distributiva atiende a razones de intimidad, de aislamiento, de au-

tosuficiencia, pretendidas por el inglés para su casa. Destaca también la importancia que el inglés otorga a la planta baja, allí sitúa el hogar, como centro de reunión familiar, esto obliga a dotar a la planta de grandes medidas de ventilación, estudia, algo que el arquitecto inglés estudia en sus casas concienzudamente. Distingue dos tipos de viviendas propias del caballero inglés, la casa de campo grande (1) y la casa de campo pequeña (2).

La "casa de campo grande" (1) se divide en tres zonas principales: la residencial, la de trabajo y las dependencias.

La zona residencial alberga los dormitorios, los cuartos de los niños y las salas de recepción, según su tamaño también salas de billar, bibliotecas, galerías, hall, etc. La sala de recepción más importante de la casa inglesa es el "*drawing room*", debe ser la más soleada, preferiblemente orientada al sur-este, a fin de evitar molestos soleamientos directos, aunque la orientación ha de atender al análisis que el arquitecto realice del lugar, contiene el hogar, por lo que debe atender a correctas medidas de ventilación, es el espacio más noble de la casa, su insignia.

La siguiente de las estancias de la zona residencial en importancia es el comedor, también con buena orientación, se recomienda la misma que para el "*drawing room*", aconseja Muthesius la composición apaisada, dominada por un gran ventanal longitudinal. Estas dos estancias, el "*drawing room*" y el comedor, serán los pilares fundamentales de la casa inglesa. La biblioteca ha de ser un espacio bien

ventilado una vez que alberga las colecciones de libros y es el único lugar de la casa donde se permite fumar. Hace las veces de despacho, el propietario trabaja, lee y se reúne allí. Suele situarse al lado del comedor.

Estas tres estancias son los elementos principales de la planta baja, junto a ellas, dependiendo de la dimensión y configuración de la vivienda, también se pueden encontrar sala de estar, salón del desayuno, sala de billar, porche, etc.

La primera planta se reserva para los dormitorios. EL dormitorio debe ser un espacio salubre ya que en él se pasa un tercio de la vida, señala. Es recomendable que al levantarse se pueda ver amanecer, por lo que es muy importante la orientación de la cama. Debe disponerse el cabezal contra la pared, de forma que el sol al salir no incida directamente en la cara. Se recomiendan los armarios empotrados, ya que son una buena solución, ahorran espacio y quedan más bonitos.

Debe disponer el dormitorio de una habitación^[11] adjunta, el vestidor, para el hombre, ya que mujer y hombre no deben vestirse en la misma estancia. Junto a los dormitorios se disponen los cuartos de baño y cuartos del inodoro, Muthesius considera inadmisibles que el inodoro se encuentre en la misma habitación, por razones estéticas, de salubridad y psicológicas. El diseño del baño requiere de la misma

atención que el resto de las estancias, debe ser agradable, cómodo y salubre. Las habitaciones para invitados dispondrán de su propio cuarto de baño. También contempla estancias como habitaciones de niños, estudios, guardarropas o cuartos de lavar cuando las casas son más grandes.

Una de las grandes diferencias que observa el autor entre estas casas de campo inglesas, y el resto de europeas, reside en las habitaciones de trabajo. Mientras la cocina, como única estancia, aglutina en Europa el centro de tareas diarias de los sirvientes, en la casa de campo inglesa se encuentran diversos espacios según las tareas, esto ocurre también en las residencias más modestas. Por tamaño estos espacios serían: la cocina, la antecocina, la despensa, el almacén, los cuartos de limpieza, la despensa pequeña, el cuarto para el mayordomo y la casa del guarda con su propia lavandería, y un comedor para los sirvientes.

Son habitaciones, las de trabajo, de dimensiones razonables, más grandes de tamaño que las residenciales, siempre situadas después de estas y de la cocina, unidas de forma práctica al comedor.

Todas las fincas inglesas están provistas de dependencias anexas, establos, almacenes, casas de empleados, etc. La mentalidad inglesa no concibe una casa sin jardín, estaría incompleta, sin la alegría ni la salubridad del campo. El jardín ha de mostrar la diversidad vegetal de la región, poco ornamentado se servirá de las distintas especies para delimitar zonas, comunicadas por caminos. Ha de ser entendido

11 Distingue dos categorías en la "habitación inglesa", los dormitorios, estancias que contienen una cama, y los "cuartos de estar", señala que los dormitorios están siempre en la planta alta.

como una prolongación de la vivienda, señala, el jardín debe ser para la casa, como el pedestal a la estatua, ha de rodearla y servirle de base.

Otro aspecto característico e importante de la casa inglesa que señala el autor es el cierre, la vivienda, ya sea grande o pequeña, siempre estará separada por una barrera, aislada y protegida del entorno. Se comunica la propiedad por una puerta de jardín, tras la que se encuentra un patio, toda casa grande dispondrá en este patio de una plaza cerrada, en cuyo centro habrá una fuente o elemento vegetal, que hará de rotonda a los carruajes. El patio es el elemento de unión entre la casa y el jardín.

Otro elemento imprescindible es la terraza, superficie elevada con respecto al resto que abarca, visualmente, todo el jardín. Son espacios amplios que comunican la vivienda con la primera zona del jardín, la de las flores, otra parte más primordial del jardín inglés es la pradera, tan propicia a su clima. Elementos como estatuas, fuentes, campos de tenis, pérgolas, relojes de sol, o bancos pueden complementarlo.

La localización e implantación de esta "casa de campo grande" atiende a una serie de condicionantes como el tipo de suelo, soleamiento, clima, confort, intimidad, salubridad y habitabilidad. Estos serán los parámetros que determinen la elección del lugar, se pretende también que la casa interactúe con el paisaje, mediante jardines y vegetación.

Muthesius define de igual modo la "casa de campo pequeña", aunque hay que indicar que el concepto de "pequeño" empleado por Muthesius es muy relativo, ya que considera como pequeñas las casas que disponen de entre dos y cuatro salas de recepción, y entre cuatro y diez habitaciones; las más comunes en los alrededores de Londres, Surrey y Kent, afirma. Considera Muthesius que el éxito alcanzado por esta tipología arquitectónica en la época se debe, en gran parte, a los avances experimentados en los medios de transporte, el ferrocarril permitía a los miembros de la clase media vivir en las inmediaciones de las ciudades, en una casa de campo con encanto. Esta moda se alargó gracias a las posteriores tendencias de las casas de veraneo y fin de semana.

Estas casas de campo mantienen la esencia de las grandes, solo que están pensadas para lo esencial, son más pequeñas, tienen menos jardín y están menos aisladas que las anteriores, cuentan con menor personal, por lo que las habitaciones de trabajo son menos, normalmente se reducen a un almacén y un cuarto de limpieza.

El jardín, por reducido que sea, es fundamental, al igual que el huerto. La gran mayoría intenta mantener también la terraza y el patio. Al igual que en la de campo grande, pero en menor dimensión, el área de servicio se mantiene alejada de la parte familiar, a fin de dotar a la vivienda de privacidad.

Cuenta, con mucho, con un hall y cuatro salas de recepción: el "*drawing room*", el salón,

el billar y la biblioteca. Las más habituales son las de tres recepciones, siempre el "*drawing room*" y el salón, variable la tercera. Esta casa de campo pequeña se convierte en el estereotipo de la clase media de Inglaterra, imitar a las grandes casas de campo es su principal característica.

Muthesius dice que se denominan *cottages* las formas más pequeñas de casa de campo, las que disponen solo de dos salones y un hall, dormitorios, habitaciones de niños y de invitados en la primera planta, y en el desván las habitaciones del personal o el cuarto de juegos, cuando no existen sirvientes. Como las anteriores también dispone de un pequeño jardín.

La diferencia más destacable entre los tres tipos de casa de campo que señala el autor reside en las habitaciones de trabajo, una vez que el tamaño de las familias es igual, solo varía la cantidad de personal con el que cuentan. Los tres elementos comunes a todas, independientemente de su tamaño son, cocina, fregadero y despensa.

Muthesius describe también en su libro las viviendas particulares de la ciudad y las grandes mansiones. Éstas últimas, dice, son las viviendas de los más ricos, aquellos que pueden permitirse una residencia vitalicia en la ciudad y otra en el campo. No difieren mucho de las mansiones parisinas, italianas o francesas, todas tienen un estilo internacional.

La inclinación por la casa sobre la vivienda de pisos que manifiesta la población inglesa viene de siglos atrás, concluye Muthesius, tradi-

ción que se fue reformulando a lo largo de la historia hasta que en el siglo XIX un grupo de arquitectos revoluciona la forma de entender la casa y escapa a los cánones determinados por la tradición clásica para crear su propia tradición. Tradición fundamentada en la utilidad, la forma y la materialidad, se entiende la casa como una obra de arte cuya perfección dependerá de la buena relación que exista entre su exterior y su interior.

Webb, Nesfield o Shaw fueron pioneros en el arte de diseñar casas de campo, grandes y pequeñas, en los suburbios de Londres, empezaron a diseñar una línea que más tarde continuarían otros jóvenes arquitectos como Mackintosh, Lethaby, Walton o Newton, hasta definir y determinar el desarrollo de la casa moderna. Una vivienda que es reflejo y expresión de una forma diferente de entender la vida y la sociedad. Construcciones que, sin abandonar la esencia del hogar, son útiles y prácticas, económicamente razonables, ajenas a la ostentación gratuita, expresión de gustos y valores ingleses.

Casas que según la condición social, económica o las necesidades familiares, varían en tamaño, distribución y decoración, pero que mantienen, todas, hasta las más pequeñas, la esencia de la casa, de la vida familiar, el "*drawing room*".

Título: **L'Architecture au XXe siècle: choix des meilleures constructions nouvelles, hôtels, maisons de rapport, villas, etc.**

Año: 1904

Autor: s.a.

Editorial: Librairies-Imprimeries Réunies

Formato: Libro, 2pp. + 99 Láminas;



Fig 79. s.a. 1910, Láminas 2 a 11.

Este volumen de 1910 recopila un total de 99 láminas que recogen viviendas, edificios de viviendas y edificios públicos construidos principalmente en París durante el siglo XX. Cada inmueble presenta fotografía en blanco y negro y al menos una planta, sin escala ni cotas, pero con indicación de estancias y localización . En

algunos casos se detallan pormenores como elementos en forja o labra, balcones, frontones, hogares, etc. Carece de cualquier registro escrito, apenas dos páginas de índice y notas de nombre, localización y arquitecto responsable componen el cuerpo de texto de la edición.

Título: **Neue bürgerliche Wohnhäuser**

Año: 1905

Autor: Neff, Georg.

Editorial: Gerhard Kühtmann

Formato: Álbum, 34 Láminas de 45 x 31 cm.





Fig 80. Neff 1905, Láminas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 25, 36.

Esta carpeta de 34 láminas sueltas presenta proyectos de viviendas unifamiliares para la “clase media”, listos para su “ejecución” en la ciudad o campo, o para su estudio en las instituciones de enseñanza técnica, como afirma su título. Neff incorpora 20 planchas de viviendas unifamiliares aisladas, 4 de vivienda adosada y 10 de vivienda común, “casa de vecinos”. Las planchas están compuestas por diseño en

alzado como elemento principal acompañado de las plantas de la vivienda. Todos adjuntan escala gráfica y nomenclatura de las estancias. Las vistas en alzado de las viviendas aisladas, así como de las adosadas, siempre aparecen rodeadas de jardín y vegetación, y las láminas de los edificios de viviendas siempre aportan una sección de la fachada a la calle con indicación de número de pisos y alturas.

Título: **Bauernhaus und Arbeiter Wohnung in England eine Reisestudie**

Año: 1907

Autor: Berlepsch-Valendas, H.E.

Editorial: J. Engelhorn

Formato: Álbum, 20 Láminas de 41 x 30 cm.



Fig 81. Berlepsch-Valendas, 1907, Láminas de 1 a 12

Carpeta de 20 láminas sueltas, sin índice ni notas explicativas; todas las planchas están compuestas por dos ilustraciones en vista, nunca plantas o alzados, de viviendas unifamiliares exentas, normalmente rodeadas de jardín. Los diseños no siempre se centran en los mismos

detalles, y así entradas, buhardillas, galerías y diferentes aspectos compositivos componen el conjunto. La única información disponible de las viviendas es la dirección del inmueble y el arquitecto.

Título: **Das Einzelwohnhaus der Neuzeit**

Año: 1907

Autor: Erich Haenel , H. T.

Editorial: J.J. Weber

Formato: Libro, 75 pgs



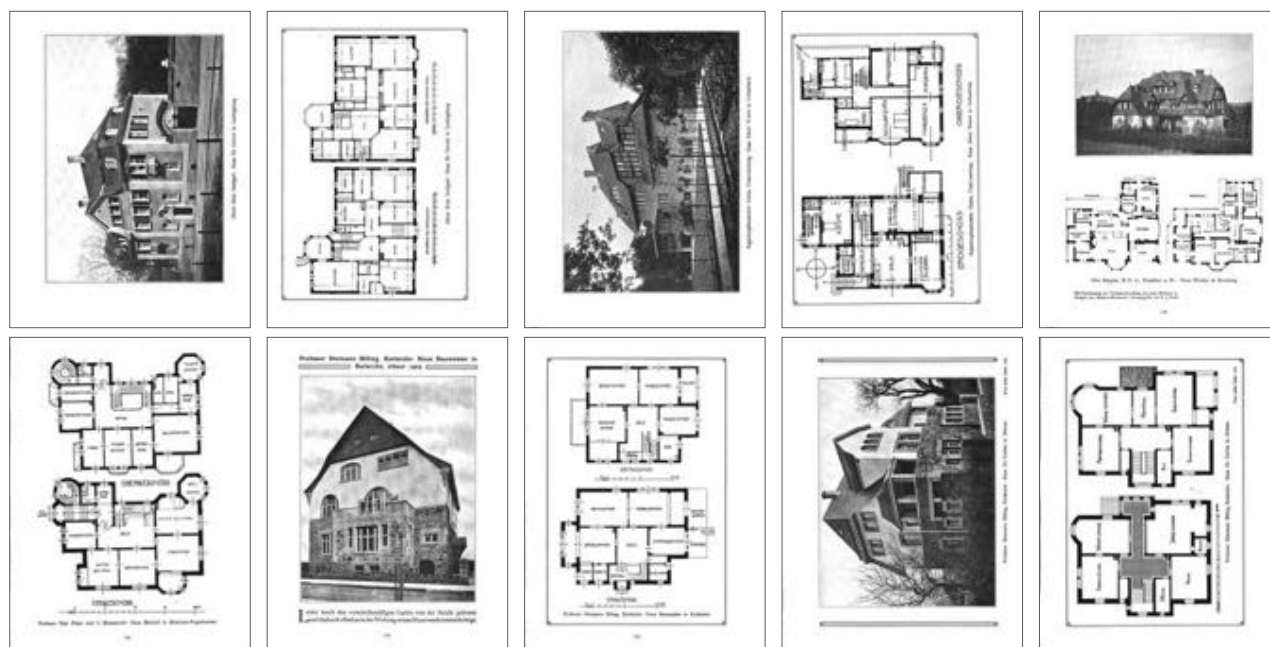


Fig 82. Haenel 1907, pp. 138-141, 166-167.

En 1907 el arquitecto Dr. Erich Haenel y el Profesor Heinrich Tscharmann publican en formato libro más de doscientas ilustraciones, entre fotografías y diseños, de viviendas para la clase media, que pretenden hacer reflexionar acerca de las obligaciones estéticas y nacionales de

quien hace arquitectura. Aportan proyectos, detallados con sus costes de ejecución, que pretenden servir tanto al cliente como al ejecutor a alcanzar “metas saludables y positivas” para la arquitectura civil.

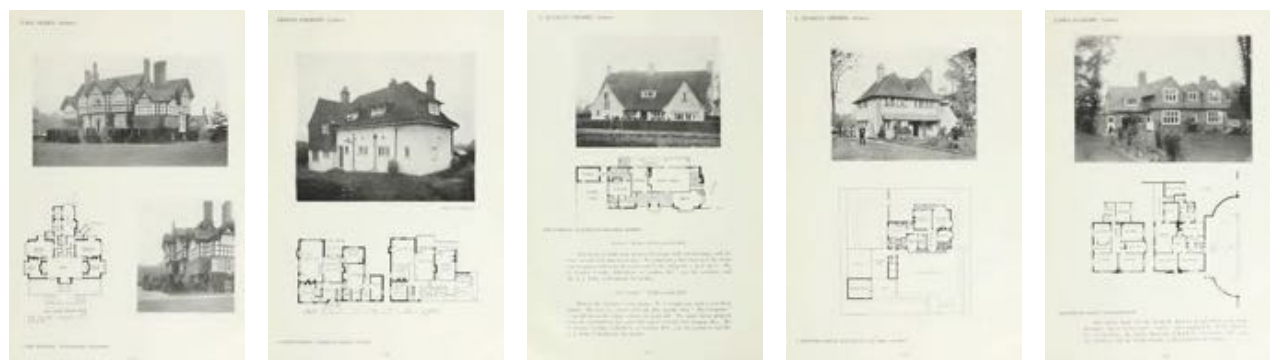
Título: **Recent English domestic architecture**

Año: 1908

Autor: Macartney, Mervyn E.

Editorial: Offices of the Architectural Review

Formato: Libro, 5 Volúmenes



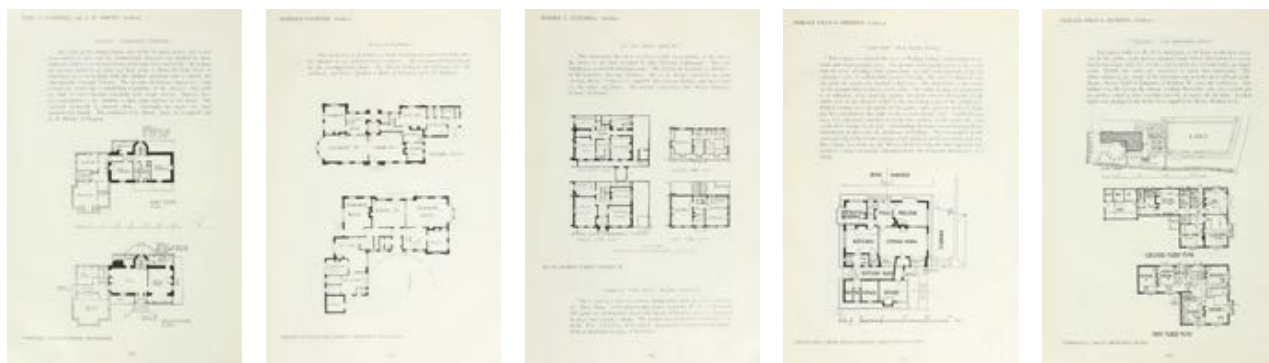


Fig 83. Macartney, 1908. Vol.4, pp. 137, 145, 152, 153, 155, 174, 175, 183, 193, 196.

Ya en 1908 Macartney publica, en Londres, el primero de los volúmenes de su obra ***Recent English domestic architecture***, en total serán publicados cuatro. El objetivo de Macartney es facilitar una "*catholic selection*" de ejemplos arquitectónicos que sirvan de muestra a los arquitectos y profesionales a fin de evitar la excesiva representación de cualquier escuela o estilo particular. Su afán es tal que presenta todas las notas y pies de imagen de su obra en tres idiomas, inglés, francés y alemán, a fin de poder llegar a la mayoría de profesionales continentales. Los planos, genéricos, darán cuenta de las distribuciones habituales de las casas inglesas. Advierte el autor, que no pretende una colección exhaustiva sino una amplia recopilación de modelos que incluyan ejemplos arquitectónicos de todo el Reino Unido y que, a pesar de que muchos arquitectos de renombre no participan con su trabajo, está seguro

de reunir representaciones de las diferentes fases por las que la arquitectura doméstica inglesa ha pasado.

Tras esta breve introducción presenta, también en los tres idiomas, las notas descriptivas y explicativas de los 38 ejemplos que reúne en este primer volumen. A partir de la página 37 y hasta el final la obra recopila, de cada una de las obras, imágenes y plantas, si bien los diseños varían de unas a otras.

Los otros tres volúmenes, publicados en años posteriores, continúan con la misma dinámica, unas breves notas iniciales seguidas de un número variado de casas típicamente inglesas donde Macartney intercala notas y diseños, tras la introducción presenta cada una de las viviendas, a continuación aparecen los planos y las diferentes fotografías del inmueble.

Título: **L'architettura di Giuseppe Sommaruga**

Año: 1908

Autor: Sommaruga, Giuseppe

Editorial: Preiss e Bestetti

Formato: Álbum, 8 tablas y 60 láminas de 41 x 31,5 cm





Fig 84. Sommaruga, 1908. Láminas 13, 19, 22, 25, 33, 34, 35, 36, 38, 43.

Este álbum recoge las principales obras del arquitecto italiano Giuseppe Sommaruga, está compuesto de 60 láminas que intercalan diseños, planos y fotografías en blanco y negro. Los planos, plantas, alzados o secciones, suelen aportar cotas, referencia de estancias

y escala, así como nombre y localización de la edificación. La edición localizada presenta, además de las 60 láminas correlativas, un conjunto de 8 tablas con numeración dispersa (1, 2, 3, 22, 24, 25, 31, 34, 36, y 42), lo que parece indicar la falta de muchas de ellas.

Título: **Le costruzioni moderne in Italia : facciate di edifizii in stile moderno : Genova**

Año: 1909

Autor: s.a.

Editorial: C. Crudo & C

Formato: Álbum, 60 láminas de 41 x 31,5 cm



Fig 85. s.a., 1909. Láminas 1, 3, 5, 8, 17, 32, 47, 52.

Álbum compuesto de 60 láminas de fotografías de relevantes edificios modernos de la ciudad de Génova, autoría de diferentes arquitectos e ingenieros de la época. El álbum carece de ningún tipo de nota, se compone de índice y láminas de fotografías encarpetadas.

tos e ingenieros de la época. El álbum carece de ningún tipo de nota, se compone de índice y láminas de fotografías encarpetadas.

Título: **Il Villino. Progetti dell'Arch.**

Año: 1909?

Autor: Cavazzoni, A..

Editorial: Milano, Casa Editrice d'Arte Bestetti Tumminelli, s.f.

Formato: Álbum, 30 láminas de 40 x 29 cm





Fig 86. Cavazoni, 1909?, Láminas de 1 a 15

Álbum compuesto por 20 láminas, sin introducción, con 30 propuestas del arquitecto Cavazoni para pequeñas viviendas aisladas con

jardín, presentadas en planchas con alzado o vista a color, y diseño de la planta principal, sin referencia alguna de escala.

Título: **Concrete houses & cottages**

Año: 1909

Autor: Atlas Portland cement company

Editorial: Atlas Portland cement company

Formato: Libro, 1 Vol. 120 pp.

EEUU

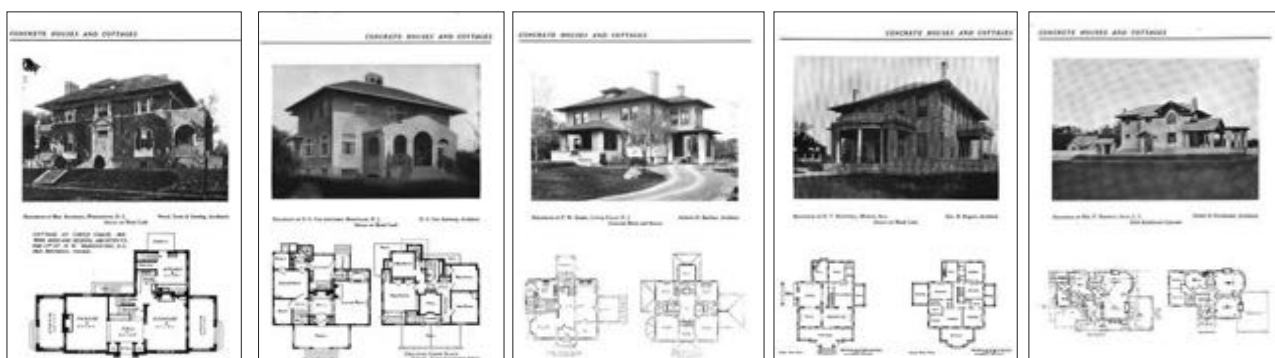


Fig 87. Portland, 1909, pp. 12 a 16

En 1907 la compañía americana de cementos Portland lanza un catálogo con más de 100 modelos de viviendas que muestran las ventajas y facilidades de su producto. Todos los modelos presentan una fotografía de la vivien-

da construida, en blanco y negro, y una o dos plantas que siempre disponen de la indicación de las estancias y, en algunos casos, también de cotas.

Título: **Motifs Détaillés d'Architecture Contemporaine**

Año: 1910

Autor: Rivoalen, E.

Editorial: Georges Fanchon, n.d.

Formato: Álbum; 24 pp; 100 Láminas de 30x40 cm.



Fig 88. Rivoalen, 1910, Láminas 7, 8, 25, 32, 36, 40, 42, 49

Este catálogo presenta, en 100 láminas, patrones detallados de diferentes pormenores arquitectónicos de edificios contemporáneos franceses del siglo XX, obras de Alette, Chesney, Jarlat, Arfvidson, Lisch, entre otros. Las

láminas están compuestas de fotografías, planos y dibujos que detallan plantas y alzados de diferentes tipos de vivienda, anexos como capillas o casas de guarda, carpinterías metálicas y de forja, esculturas, frontones, cerámica, etc.

Título: **Ernesto Basile, architetto (studi e schizzi)**

Año: 1910

Autor: Basile, Ernesto

Editorial: C. Crudo & C.

Formato: Álbum 26 Láminas, 43 x 32 cm

IT

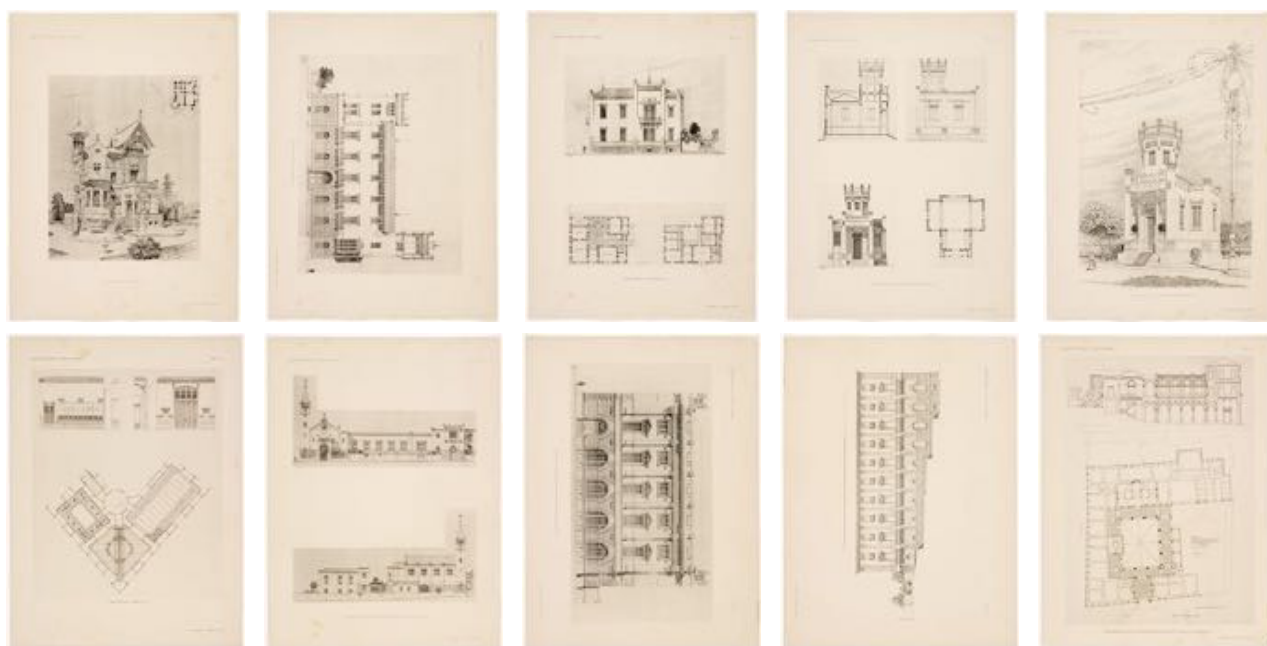


Fig 89. Ernesto Basile, 1910, Láminas 1, 4, 5, 10, 19, 20, 21, 22.

Esta obra recoge algunas de las principales obras del arquitecto italiano Ernesto Basile, uno de los máximos exponentes del modernismo internacional de la época autor entre otras muchas obras de Villa Igiea, Villa Florio dell'Olivuzza, o la casa Utveggio. El álbum está

compuesto únicamente de láminas de diseños, todos en blanco y negro, que recogen las plantas, alzados y detalles de gran parte de su obra. Las plantas presentan escala gráfica e indicación de estancias.

Título: **Inexpensive homes of individuality**

Año: 1912

Autor: Frank Miles Day

Editorial: Castelli e ville in carattere quattrocentesco

Formato: Libro, 88 pp. 10 fotos y 37 planos.

EEUU

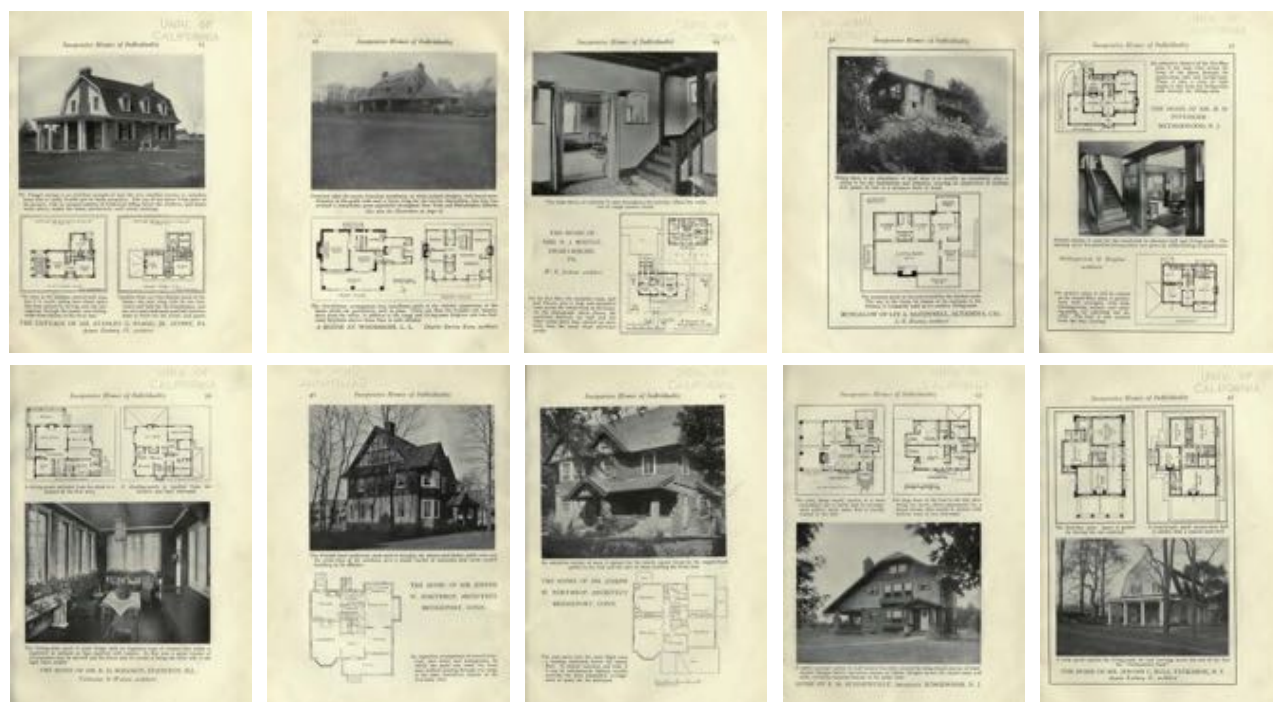


Fig 90. Frank Miles, 1910, pp. 26, 29, 35, 36, 40, 41, 43, 47.

Esta publicación recoge un conjunto de obras residenciales contemporáneas de arquitectos como William Bates, Arthur Benton, Summer, Jackson, o Newton. Muy al "estilo estadounidense" presenta las viviendas, aisladas, mediante una o dos fotografías en blanco y negro del exterior y las plantas principales sin cotas, con unas notas descriptivas e indicación de

estancias. Las páginas iniciales, a modo de introducción, presentan reflexiones del autor acerca del estilo que dar a la vivienda, el lugar de implantación, cómo integrarla en el vecindario, el cómo respetar las tradiciones y saberes locales y sobre las predilecciones de los arquitectos a la hora de proyectar estas viviendas.

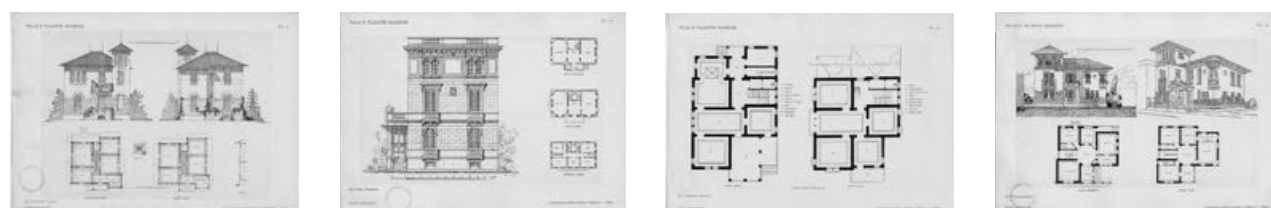
Título: **Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante**

Año: 1912

Autor: s.a.

Editorial: Torino : C. Crudo & C

Formato: Álbum 80 Láminas de 32,5 x 22,5 cm



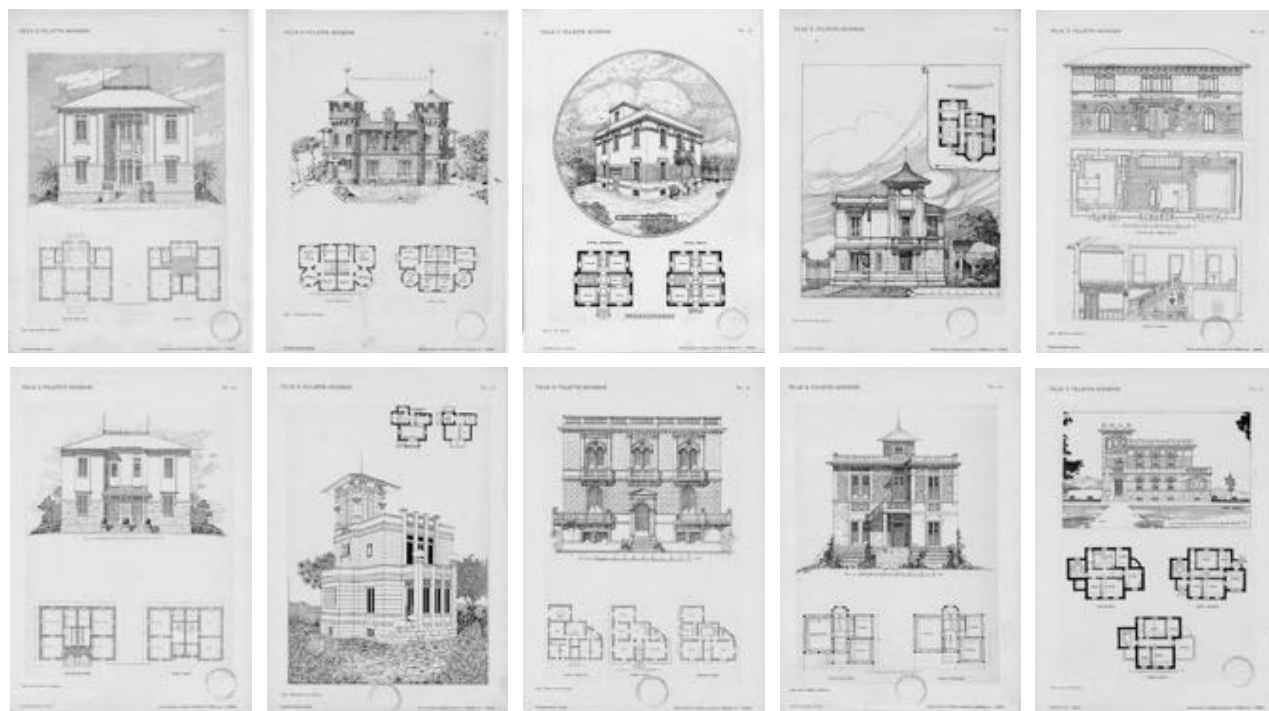


Fig 91. s.a., 1912, Láminas 1, 2, 3, 22, 27, 35, 36, 42, 47, 53, 56, 58, 70, 72.

Esta edición italiana publicada en formato carpeta presenta 80 láminas de diseños en blanco y negro de viviendas unifamiliares aisladas de diferentes estilos. Cada lámina presenta un número variable de diseños, los alzados siempre aportan escala gráfica, al igual que las plantas, que además aparecen acotadas y con nomenclatura de espacios. Algunos de los mode-

los incluyen también vistas en perspectiva o axonometría. Las viviendas aparecen aisladas, apenas con la disposición de algún elemento vegetal envolvente. Son proyectos sin cliente ni localización, listos para su construcción, que la única información que aportan es el nombre del arquitecto o ingeniero autor.

Título: **Castelli e ville in carattere quattrocentesco**

Año: 1913

Autor: Coppedè, Gino

Editorial: Itala Ars

Formato: Álbum 60 Láminas de 35 x 29 cm

IT





Fig 92. Coppedè, Gino, 1913 , Láminas 2, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 35, 37, 42, 49, 51, 52, 54, 60.

En formato carpeta, compuesta de 60 láminas, edita Itala Ars esta recopilación de Gino Coppedè de castillos y villas, de distintas localizaciones dentro de Italia. Cada lámina presenta una única fotografía de proyectos ya construidos. Proyectos de carácter más monumental

que los hasta ahora expuestos, edificaciones que se alejan de la economía de medios y carácter pintoresco que suelen caracterizar las viviendas propuestas por estas publicaciones. Incluye también fotografías de pormenores como escaleras, entradas o torreones.

Título: **Charakteristische Details von Ausgeführten Bauwerke**

Año: 1914

Autor: Licht, Hugo

Editorial: Ernst Wasmuth

Formato: Libro, 179 pp.





Fig 93. Licht, 1914 , pp. 39, 40, 58, 59, 61, 62, 90, 98.

Esta obra en formato libro recopila 71 obras construidas en diferentes ciudades alemanas, Berlín, Budapest, Dresden, Düsseldorf, Frankfurt o Leipzig, entre otras. La única información que consta de cada obra es localización y ar-

quitecto. Carece de introducción o cualquier nota de texto, tras el índice ya se suceden las fotografías, una por página, algunas a doble página, con vistas de fachadas o pormenores de las diferentes edificaciones.

Título: **Kleine Wohnhäuser Arbeiterhäuser und Villen**

Año: 1915

Autor: Gebhardt, R. (Editor)

Editorial: Otto Maier

Formato: Álbum, 40 lam ; 42 x 31 cm

AL



Fig 94. Gebhardt, R., 1915 , Láminas, 1-10.

Esta obra editada en formato carpeta de láminas se estructura en base a la obra de 5 profesores/arquitectos: Profesor Hugo Eberhard; Profesor Paul Schmohl, Beutinger & Steiner Arch.; Richard Gebhardt & Karl Eberhard; y el Profesor Arthur Wienkoop. De cada uno de

ellos se recogen 8 obras, presentadas en láminas independientes, cada plancha recoge una vista, como imagen principal, y las plantas y alzados como diseños secundarios. De cada obra se aporta, además del autor, localización y escala gráfica de los diseños.

Título: **Disegni e Progetti d'architettura**

Año: 1915

Autor: s.a.

Editorial: Casa Editrice L'Artista moderno

Formato: Álbum (2) , 50+50 Láminas de 48 x 35 cm



Fig 95. s.a., 1915 , Láminas, 4, 5, 6, 13-22.

Carpeta de tapa dura que contiene un total de 50 láminas que recogen unas 100 obras de arquitectura (villas, hoteles, iglesias, etc.) de, entre otros, los arquitectos S. Gambini, J. Montorfano, A. Bassano, L. Gariboldi, Manlio Felici, A. Londero, Genta A., P. Garolini, E. Basile, A. Beard, F. Carleschi Â A. Camisasca, U. Gay, Q. Angeletti, E. Basile, A. Misuraca, M. Urban. Cada obra

presenta un número variado de ilustraciones, plantas, alzados, secciones y vistas son las más habituales, alguna de las obras presenta también detalles. Todas indican arquitecto y nombre, y las plantas siempre indican los espacios aunque raramente aparezcan acotadas o con escala gráfica, al igual que alzados y secciones.

Título: **Ville e villini in Italia**

Año: 1916?

Autor: Bestetti e Tumminelli

Editorial: Sironi, Mario

Formato: Álbum, 50 Láminas de 42 x 29 cm

IT



Fig 96. Bestetti e Tumminelli, 1915 , Láminas 1, 11, 13, 15, 16, 33, 38, 43, 46, 48, 51, 87, 100, 102, 103, 104.

Esta carpeta de 50 láminas recopila cerca de 40 proyectos de villas italianas, identificadas por nombre, autor y localización (Millán, Bolognia, Turín, Florencia, Génova, Palermo, Niza

o Roma). Cada lámina presenta una vista o alzado como figura principal, y las plantas, sin cotas ni escala, pero con leyenda de espacios.

Título: **Motifs d'architecture moderne**

Año: 1920

Autor: Noe, L.

Editorial: C. Schmid

Formato: Álbum, 48 Láminas de 42 x 29 cm



Fig 97. Noel, 1920 , Láminas 1-12.

Carpeta de láminas sueltas, sin índice, que presenta, en 48 planchas de dibujos, detallados motivos arquitectónicos como barandillas, dinteles, pilares, cornisas, frontones, puertas, columnas, etc. A una escala que varía en función del número de elementos que compon-

gan la hoja presenta siempre el alzado principal, indicando la localización y arquitecto de la obra, acompañado del detalle de todos sus elementos compositivos. Ninguno de los dibujos aparece acotado o con referencia de escala.

Título: **Petites maisons pittoresques (series 2ª y 3ª)**

Año: 1920

Autor: R. Ducher

Editorial: C. Schmid

Formato: Álbum de 26 x 33 cm, Serie 2ª: 50 Láminas; Serie 3ª: 42 Láminas

FR



Fig 98. Ducher , 1920, Serie 2ª, Fotografías: 2, 8, 9, 12, 14, 17, 18, 19, 25, 28; Planos: 31, 32, 33, 35, 36.

De esta colección se han conseguido localizar la 2ª y 3ª series, también en formato álbum, de tapa dura y lazos de cierre. La primera de ellas, 2ª serie, presenta un total de 30 proyectos, dispuestos en 30 láminas de fotografías, una por proyecto, y 20 láminas de planos. Los planos contienen información variada, plantas, alzados, secciones, detalles, siempre acotados

y con diversas indicaciones constructivas. La carpeta se ordena, tras el índice de láminas, por planchas de fotografías y planchas de planos, éstas pueden disponer de más de un proyecto cada una. La serie 3ª presenta otros 30 proyectos, y un total de 12 láminas de planos, siguiendo la misma disposición y orden que la segunda.

Título: **Maisons de plaisance françaises. Parcs et jardins: l'Île de France**

Año: 1920

Autor: Fernand de Girardin

Editorial: Librairie de la construction moderne

Formato: Álbum, 12 pp. de texto + 60 Láminas

FR

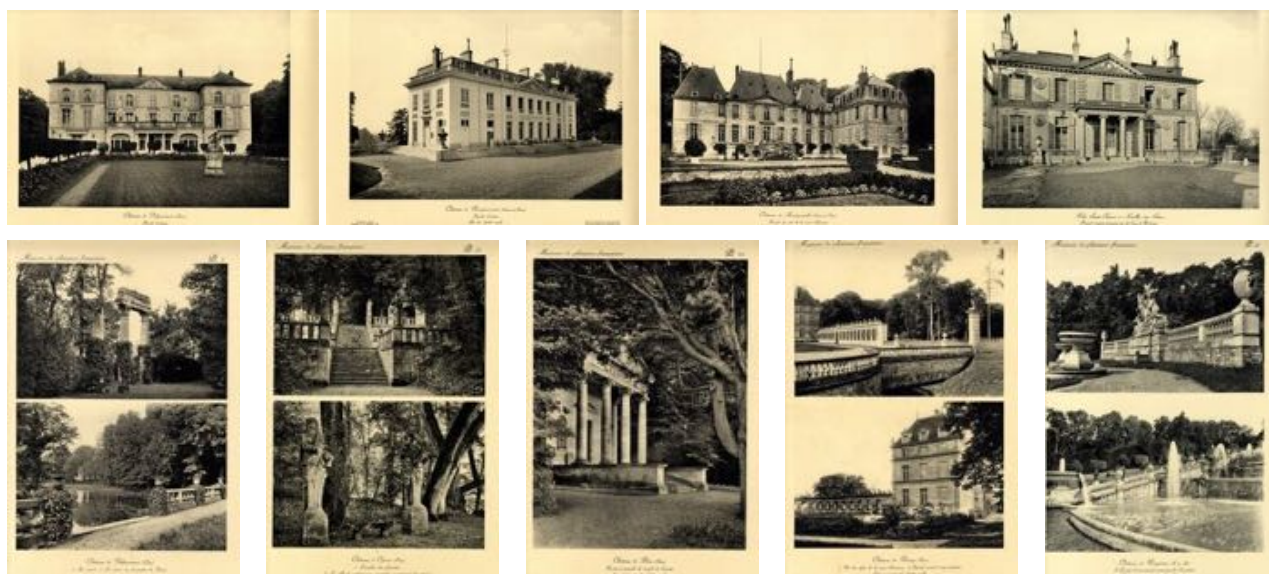


Fig 99. Girardin, 1920 , Láminas 4, 8, 9, 16, 20, 24, 33, 41, 42.

Fernand de Girardin reúne en 1920 en un conjunto de 60 láminas varias obras emblemáticas de la provincia de Oise, en la Región de Picardía, Francia. En total 15 obras, entre ellas 12 castillos, 2 villas y un hotel. Las 16 hojas de texto previas a las láminas presentan el índice

y una breve descripción de cada una de las edificaciones. A continuación se disponen las láminas, todas ellas de fotografías, en blanco y negro, que recogen diferentes vistas de los alzados así como otros elementos, fuentes, bancos, escalinatas, jardines, etc.

Título: **Case e palazzi in Italia raccolte dagli architetti Sironi e Benni**

Año: 1920?

Autor: Sironi, Mario

Editorial: Bestetti e Tvmminelli

Formato: Álbum 50 Láminas de 30 x 40 cm





Fig 100. Sironi, 1920, Láminas 1, 7, 13, 16, 18, 20, 23, 38, 40, 45, 46.

En esta obra de 1920 (aprox.) los arquitectos Sironi y Benni recogen un amplio conjunto de casas y palacios en Florencia, Roma y sobre todo Milán. Compuesta de 50 láminas, cada una con una fotografía en blanco y negro,

recoge las principales vistas y alzados de las obras seleccionadas, que aparecen identificadas por arquitecto y localización. Carece de índice, introducción o cualquier otra nota de texto.

Título: **Arquitectura Española. Villas y Chalets.** Recopilados por Víctor de Falgás.

Año: 1920

Autor: Leclerc & Guillemot Saint Vinebault

Editorial: Librairie de la construction moderne

Formato: Libro, 1 pp. de texto (introducción)+ 48 Láminas

ES





Fig 101. Falgás 1920, Láminas 1-16

La casa de recreo, la "vila" o la "villa", fue en todo tiempo, con pocas excepciones históricas, un género arquitectónico tan corriente, tan típico y variado, que bien puede decirse de ella que su historia equivaldría a una historia de la arquitectura civil.

(Falgás, 1920, p. 1)

Con estas palabras abre Falgás la introducción de su libro *Villas y Chalets*, 1920, publicado en Barcelona. Obra formada por 48 láminas de dibujos a color de villas y chalets, con planos detallados de sus características, incluyendo casas típicas de Andalucía, País Vasco, Cataluña, Castilla, Cantabria y Galicia.

Aunque, como ya se ha mencionado, cronológicamente escape al campo de estudio, se considera importante citar esta obra de Falgás, ya no solo por la calidad de sus ilustraciones (todas a color), sino por la selección de tipologías que reúne. Igual de interesantes resultan los apuntes que el arquitecto aporta sobre la tipología de villa o chalet a lo largo de historia, tato en el panorama internacional como ibérico, únicas notas textuales de la edición, basada por completo en la imagen.

En la introducción señala Falgás que estas casas de campo señoriales han existido siempre, de generación en generación desde los tiempos faraónicos hasta hoy; la mansión señorial ha existido, supeditada, siempre, a la ley natural impuesta por el paisaje, y considera que negar la existencia de este tipo de arquitectura a algún pueblo, ya fuesen los antiguos pueblos del Norte de Europa o los americanos precolombinos, sería una temeridad.

Considera que esta tipología arquitectónica es fiel reflejo de los talantes de la arquitectura ciudadana de cada época, caracteres que en las villas, o casas de recreo, se combinan de forma más "graciosa" que en la arquitectura urbana, de una forma "*sui generis*", definida por el paisaje que las rodea más que por el carácter "pasajeramente campesino" que suelen presentar.

A diferencia de la casa urbana, donde el paisaje apenas influye ni representa nada, en la villa el paisaje es el elemento ordenador y preponderante, el jardín que las rodea y que sirve de elemento articulador entre la arquitectura y la envolvente, subordina el edificio a la vegetación y al relieve, el paisaje ordena, dirige y

posterga la arquitectura de la casa de campo. Señala como ejemplos máximos de este género arquitectónico a Versalles, la Villa Adriana, la Villa d'Este, entre otros, reflejo de la importancia de esta arquitectura, "porque esta importancia la otorga, más que la suntuosidad excesiva de algunos pocos ejemplares, la riqueza, el buen gusto, la gracia, y la variedad de las incontables casa de campo señoriales y aburguesadas que sin cesar han venido construyéndose [...] desde Menfis hasta nuestros días" (p. 9).

Para Falgás el rasgo más interesante de este tipo arquitectónico es el tipicismo, otra característica, o ley artística, que junto a la anterior, la subordinación de la arquitectura al paisaje, la define, ya sea ella de estilo rústico o señorial. Considera que la villa es, de entre toda la arquitectura civil, la más característica, la que aglutina los tipos más "charladores", fantasiosos, pintorescos, sugestivos y atractivos.

"Tal vez algún día pueda la historiografía de la arquitectura establecer este hecho que ahora solo insinuamos: La arquitectura señorial campesina, que nace y se desarrolla al amparo de la arquitectura urbana, pronto se hace independiente, en cada época y país, hasta crear nuevos tipos más fantasiosos, los cuales serán como la levadura de los estilos urbanos nuevos que vayan produciéndose, en el curso de la evolución arquitectónica". (p. 9)

Considera que lo más importe, más allá de que su suposición llegue a verificarse, es el valor que esta arquitectura de recreo atesora, el mérito de haber engendrado la jardinería, una de

las más bellas realizaciones del arte, que nace de ella, de la villa de recreo.

A su juicio en Inglaterra y Holanda particularmente, así como en América, se construyen villas y jardines de dos tipos, italiano e indígena, en ocasiones mixto, Falgás entiende por "tipo indígena" aquel que procede de la arquitectura y jardinería señorial del periodo gótico, el más abundante en la época medieval. En Alemania se ha dado también esta dualidad, aunque con menor gusto que en Inglaterra u Holanda. En Francia, Bélgica y Dinamarca dominan el estilo francés, y en Italia, ni el vanguardismo del cemento ha conseguido dominar el convincente italianismo.

Afirma ser, la arquitectura de la Villa española, más interesante que todas, por ser más variada, ya que en cada región y en ocasiones en cada comarca han ido desarrollándose estilos dispares, "en España, tierra de invasiones encarnizadas, tierra de cruzamientos raciales y de tradicionalismos pertinaces" se ha gozado siempre de diversidad lingüística, cultural y obviamente arquitectónica (p. 9).

Pretende exponer de forma obvia y detallada el valor y la variedad de nuestra arquitectura señorial campesina, "una revista de nuestros estilos de arquitectura rural de carácter noble", afirma, incluye también una serie de observaciones para la aplicación de estos estilos, desde los más económicos a los más costosos, desde la moderna villa, al modesto chalet o la verdadera mansión, desde la casita de campo, al palacio estival, "una obra deliberadamente práctica, clara y sencilla".

Título: **Palazzine e ville signorili**

Año: 1923

Autor: Tirelli, Guido.

Editorial: C. Crudo & C.

Formato: Álbum 66 Láminas de 33 x 44 cm

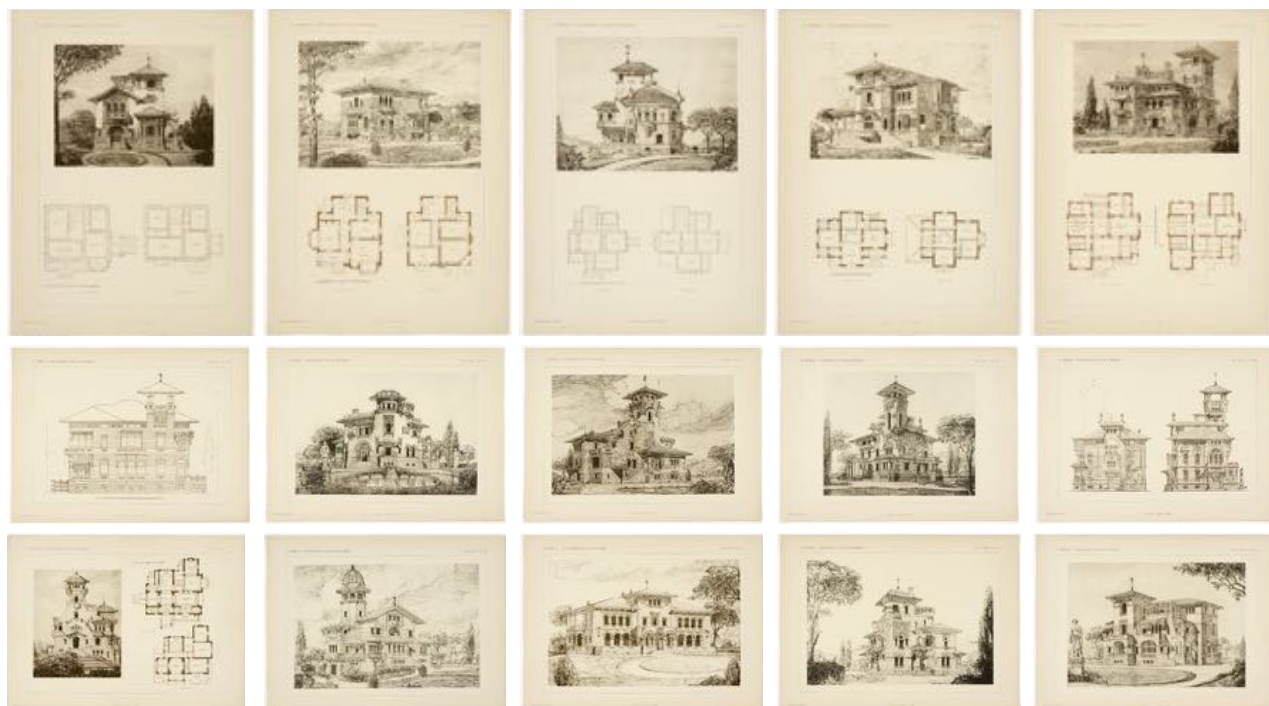


Fig 102. Tirelli, 1923, Láminas 1, 3, 7, 12, 17, 20, 24, 25, 26, 29, 40, 46, 50, 51, 56.

Esta edición presenta 50 proyectos de edificios y casas diseñados por el arquitecto Guido Tirelli, distribuidos en 66 láminas en blanco y negro. Todos los proyectos presentan una vista principal del edificio, siempre rodeado por

naturaleza, como parte de un paisaje, y una o dos plantas. Del conjunto destaca que casi la totalidad de las edificaciones disponen de torre como elemento principal, centrada o lateral, siempre caracterizando el proyecto.

Título: **65 habitations à bon marché: construites de 1920 à 1924, a l'aide de prêts et subventions d l'état dans les diverses régions de la France**

Año: 1925

Autor: Leclerc & Guillemot Saint Vinebault

Editorial: Librairie de la construction moderne

Formato: Álbum; 65 carpetillas de proyectos de 25,5 x 33,5 cm.



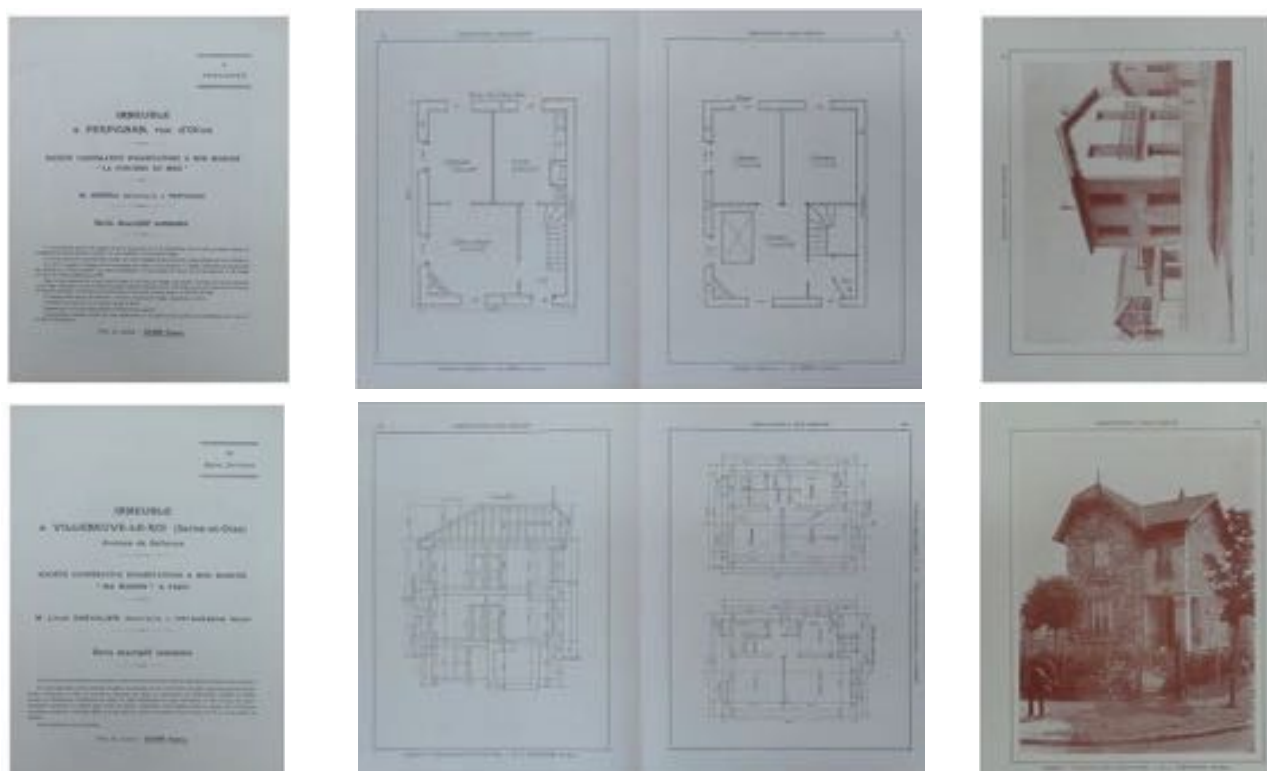


Fig 103. Leclerc & Guillemot , 1925. Dossiers II y III completos.

Este álbum presenta 65 proyectos de casas económicas construidas en varias regiones de Francia entre 1920 y 1924 con la ayuda de subsidios estatales. Los proyectos se organizan en carpetillas sueltas, A2, dobladas, cada carpetilla dispone en la primera de las páginas la descripción del proyecto -nombre, localización, indicación de la sociedad o cooperativa responsable de su construcción, arquitecto, y

precio de construcción-, las dos hojas interiores disponen de las plantas y la última, suele presentar algún pormenor o sección de la edificación. En el interior, en pagina suelta, se adjunta una fotografía de la obra construida. Los 65 proyectos se reúnen en una carpeta de tapa dura con lazo lateral de cierre.

Nota: Se estudiará ahora una obra que, aun escapando a los límites cronológicos fijados para el análisis de estas publicaciones, se considera importante incluir por ser de las pocas editadas en nuestro país que, dentro de este género editorial, se han conseguido localizar. Se trata de la obra de Alfredo Baeschlin, *Casas de Campo Españolas* (1930).

Título: **Casas de Campo Españolas**

Año: 1930

Autor: Baeschlin, Alfredo

Editorial: Canosa

Formato: Libro, 166 páginas de 26 X 38.

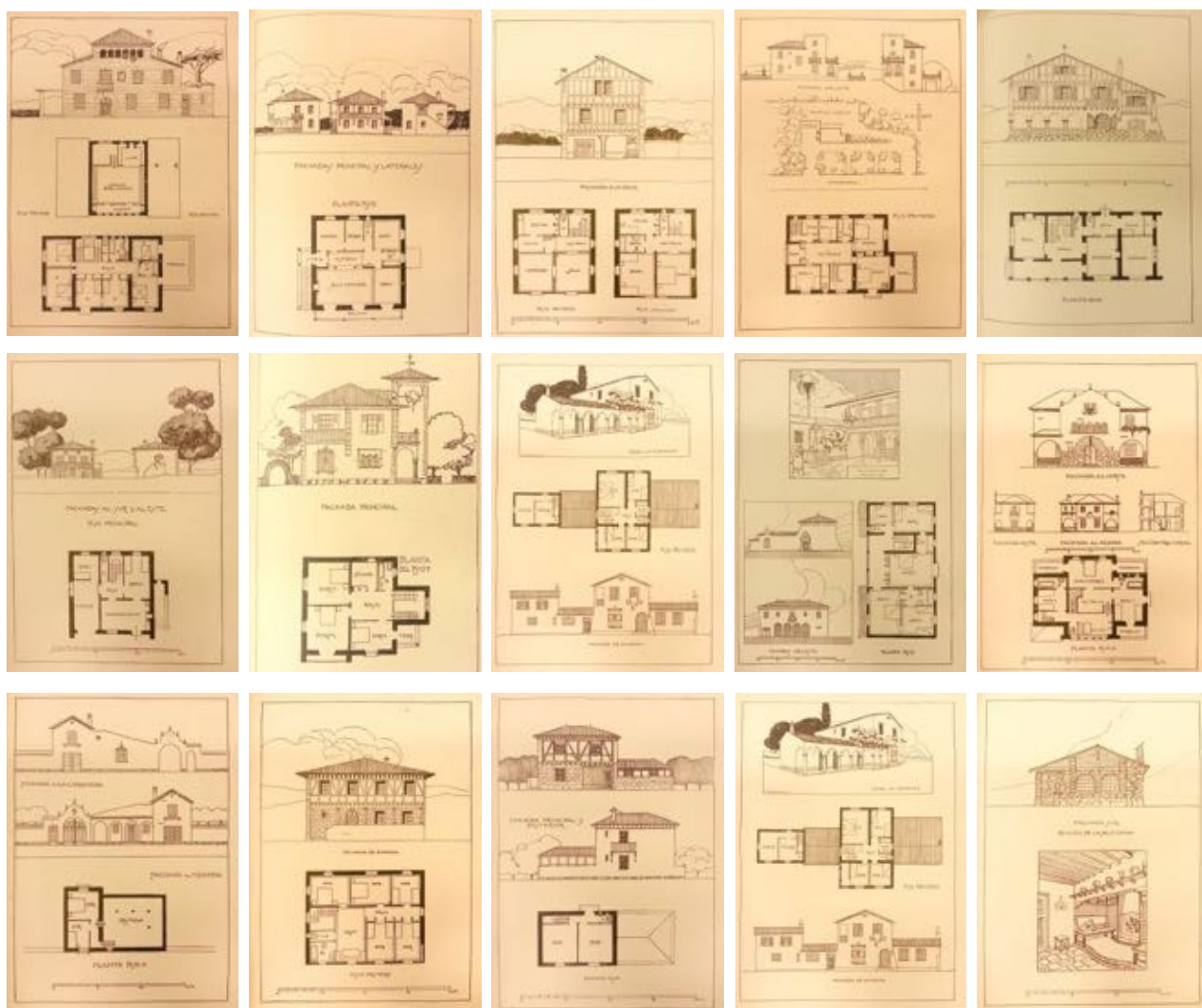


Fig 104. Baeschlin, 1930 Láminas 19, 20, 23, 31, 37, 39, 41, 45, 49, 51, 53, 59, 121, 123, 133.

En 1930 sale publicada la obra *Casas de Campo Españolas* de Alfredo Baeschlin, arquitecto suizo apasionado por la arquitectura tradicional española. *Casas de Campo Españolas* se

edita, al igual que la obra de Falgás, en Barcelona, un año después de aquella y reúne una serie de tipologías arquitectónicas vernáculas propias de la Península Ibérica. Baeschlin aco-

mete en su obra contra los “caprichos de exotismo”, condena las vanguardias unificadoras y los falsos estilismo provocados por los trasvases del regionalismo. Defiende los valores autóctonos que, provocados por el clima, caracterizan las diferentes arquitecturas, lo artesanal y tradicional, todo expresado en unas casas de campo reflejo de la idealización del rural que caracteriza el ideario antiurbano, como fenómeno urbano de la época.

Baeschlin siempre mostró su rechazo hacia las tendencias arquitectónicas internacionales, reclamando el rescate de la arquitectura tradicional rural y los localismos, a los que considera amenazados por los estilos internacionales. Entiende la arquitectura regionalista inseparable a su geografía y a su clima y considera que las tendencias foráneas son dañinas, por exóticas y por ajenas, arquitecturas que no se adaptan técnicamente a las necesidades locales:

Hasta bien entrado el siglo actual se han construido en España casas de campo francesas, inglesas y suizas, pero muy pocas españolas. Cuanto más exótica, mejor le parecía a su propietario, quien ignoraba el triste papel que hacía pidiendo prestadas al extranjero las formas arquitecturales que el propio país brindaba en abundancia, incomparablemente mejores y mejor adaptadas a su clima (Baeschlin A. , 1930, p. 9)

Considera que son las clases altas las que introducen, en su afán de destacar, esas arquitecturas exóticas que contaminan la esencia de un país. Son ellas, burguesía y aristocracia, responsables por incitar a las masas a construir bajo

patrones que no le son propios, a abandonar su sabiduría popular, su arquitectura vernácula (Martínez Nespral, 2010). Acepta la modernización, reclama el avance tecnológico y los nuevos materiales que les corresponde a su tiempo, pero adaptados a los patrones de las tipologías vernáculas. Considera necesario adecuar la arquitectura de origen a los nuevos estándares de higiene y de confort, al igual que de funcionalidad, de la Modernidad solo rechaza la estética. Opina que no por utilizar materiales y técnicas nuevas deban generarse formas extrañas e inéditas, “en su aspecto se parecerá a la solariega de aquella región, pero su planta será, desde luego, adaptada a la vida moderna” (Baeschlin A. , 1930, p. 166).

Las casas que recopila reúnen un programa muy explícito, garaje, hall, salón, sala, cuartos para doncella y chófer, comedor, billar, *office*, etc., “objetos de representación de una burguesía emergente y de sus plusvalías urbanas”, un “ideario ruralista”. La casa de campo regionalista refleja los valores de arraigo y de naturalidad, de atemporalidad y autenticidad, retiro de contemplación de la laboriosa vida urbana. Una forma de vida de la que la burguesía se apropió como una alternativa, un suburbio ajardinado alternativa al ensanche, síntoma de degeneración de la “Ciudad Jardín”. Casas de campo que distan más que sustancialmente de las viviendas oriundas locales, no solo en el modo de ocupación del territorio, sino también en la forma y en la estética. Más que viviendas, son segundas residencias de familias acomodadas urbanas.

Considera que la casa de campo española

ha de ser "sencilla y por ente económica, de planta moderna sin herir el carácter del país, que se une muy bien con el paisaje" y así, paisaje y arquitectura han de "formar un grupo pintoresco, prescindiendo de todo adorno inútil", la casa de campo española ha de ser un espacio donde poder "gozar de las delicias campestres sin renunciar a su vida habitual, relaciones, confort, etc... sin ostentación"; una construcción ajustada a las comodidades de la vida moderna pero en el campo, una segunda vivienda de "familias numerosas" que busquen "paz y sosiego".

Recoge Baeschlin en esta obra la forma típica regional aquella que considera, en cierto modo, estandarizada a la par que discreta, seña de una identidad en peligro de extinción, "el día que tropecemos en todos los rincones de la tierra con las producciones uniformes de la arquitectura de vanguardia, cuando habrá desaparecido lo bello legado por los pasados, aquel día habrá que dejar de viajar, por falta de aliciente" (p. 9).

Fue de los pocos que sintió nuestra arquitectura regional como un estilo propio, nacional, una arquitectura que a base de reinterpretar la tradición estilística conseguía caminar hacia la modernidad. Una arquitectura en peligro, amenazada, "Editoriales españolas y extranjeras, siguiendo el gusto del público, inundaban e inundan todavía el mercado con colecciones de proyectos del peor gusto, la quincalla arquitectónica *fin de siècle*, obras en las cuales se inspiraban el público y los arquitectos" (p. 9).

El libro reúne cincuenta proyectos originales

de diversas regiones españolas, viviendas típicas, recopiladas en un total de 150 láminas de diseños que recogen su registro personal, planos, perspectivas y alzados, entre otros, que complementan una detallada memoria descriptiva de cada obra, memoria que destaca los aspectos funcionales positivos y negativos de cada edificación, así como su carácter español.

II.1.4 Muestra 1

Arquitecturas de papel. Resultados

Del total de las 145 obras identificadas dentro de la Muestra 1, Álbumes y catálogos de Arquitectura, han sido relevantes a este estudio comparativo 54. Esta selección atiende, principalmente, al formato y contenido editorial de las obras.

Como puede verse a través de la bibliografía analizada la arquitectura doméstica se vio sumamente condicionada por tres factores en el cambio de siglo, el confort como objetivo principal, la higiene y la mecanización de sistemas y procesos constructivos.

De los tratados, álbumes y catálogos recogidos se pueden diferenciar dos campos preferentes y determinantes, la arquitectura libre inglesa y la continental. De la primera destaca el afán por establecer una genealogía espacial, unos parámetros distributivos fundamentales que sirvieran de base formal y estética a la arquitectura doméstica, la zonificación y segregación de los espacios, según función y carácter, y su articulación. Destaca la relevancia otorgada al carácter del espacio, social y privado, así como las tres esferas, servicio, familia y recepción.

La tratadística inglesa entiende la casa como un complejo sistema de piezas que tratan de articular y componer, a fin de establecer una nueva génesis formal para la arquitectura do-

méstica y la vida familiar del nuevo siglo. Estas piezas se distinguen según su uso, familiar, social o doméstico; según su carácter, público o privado y según su usuario, hombres, mujeres o niños. A partir de esta clasificación se establece un orden vertical y otro horizontal, se determinan espacios de paso, de espera y comunicaciones.

Destacan, de entre otros autores, Stevenson, Kerr o Richardson, por la continuidad y secuencia asociada a jerarquías que manifiestan sus obras así como por el discurso formal de sus trabajos.

Los parámetros arquitectónicos establecidos desde el resto del continente, Francia a la cabeza, determinan un esquema formal articulado a partir de tres nodos, denominados "apartamentos", los de "*société, commodité y parade*". Cada uno de estos nodos estaría formado por una serie de piezas, sociales, de recepción o domésticas, de acceso secuencial, unas antecámaras de las otras, símbolo de la mayor cercanía espacial y la máxima distancia social.

Son establecidos una serie de principios, variables según el autor, pero que son el común denominador, que toda arquitectura que se precie deberá asumir, la privacidad, herencia inglesa; la conveniencia; el aspecto; la salubridad; la elegancia; el confort; la amplitud o la ventilación, son aspectos en los que la nueva arquitectura doméstica de la clase media-alta deberá centrar su atención.

Más que aspectos compositivos o de orden formal, se establecen pautas, proporciones

espaciales que la vivienda ha de contemplar así como parámetros de iluminación y ventilación de cada estancia, decoración interior de cada habitación, altura de techos, materiales adecuados, disposición de puertas, análisis de circuitos, disposición de muebles, pasillos, escaleras públicas y de servicio, comunicaciones familiares y de servicio, combinación de estancias, etc.

Las dependencias se multiplican, especializan y diversifican en pro de la privacidad y de la intimidad; la comodidad se convierte en el fin último, armarios empotrados, camas individuales, asientos de todo tipo y en todos los lugares, cuartos de aseo diseñados al detalle, espacios independientes e interconectados; despensas, almacenes y comunicaciones específicas e individuales; todo parece girar en torno al confort, bienestar y libertad individual.

El proyecto de arquitectura es entendido como un "cubo de Rubik", una gran caja, el todo, la casa, compuesta por infinitud de espacios, que han de estar conectados y dispuestos en base a un conjunto de premisas preestablecidas, que si bien es casi imposible que todas se cumplan y coordinen en una única vivienda, la perfección de la misma dependerá del número de ellas que se cumplan.

En ambas "interpretaciones" de la vivienda, la inglesa y la continental, la naturaleza jugará un papel esencial, será cómplice del juego de la seducción impuesto al conjunto. Otro elemento compuesto de sus propias piezas y reglas que ha de coordinarse, también, con la casa.

En cuanto al formato de las publicaciones poco más se puede añadir a lo ya mencionado. El tamaño de estas publicaciones aumenta gradualmente. En el momento de mayor esplendor de esta tipología editorial la mayoría se editan en formato carpeta encuadernada, de láminas sueltas, donde ya la imagen y el diseño son los únicos contenidos. La dimensión habitual de estas carpetas se aproxima a la de A3, suelen rondar los 50x30 cm, de alto. Es corriente que las carpetas presenten lazos en el lateral derecho, superior e inferior que sirve de cierre. Las láminas varían notablemente en organización y contenido.

Son las láminas Francesas las más densas, pudiendo contener, una única lámina, plantas, alzados y detalles constructivos precisamente detallados. Las alemanas, por el contrario, destacan por su sobriedad, suelen presentar uno o dos diseños máxime, normalmente imagen, centrada en la lámina, clara y concisa, carente de ornamentación y explicación de cualquier tipo. Las publicaciones italianas y españolas son más heterogéneas, la composición de las láminas varía sustancialmente entre las muestras, dibujos en blanco y negro, otros a color, fotografía, dibujo artístico, etc. cualquier diseño es libre de ser representado con cualquier recurso. La americana es sumamente homogénea, comparada con la europea, todos los modelos presentan planta y alzado, este puede ser dibujado o aparecer en fotografía. No es tan común el formato carpeta difundido en Europa y estas recopilaciones de arquitectura gráfica se editan en formato libro.

Como se puede observar en la Tabla 5 es Fran-

cia el país con mayor acervo documental, algo más del 40 % de las 107 obras del volumen total analizado, entendiéndose que tal cuestión está directamente relacionada con la magnitud de la producción editorial en el país galo. Son, sin lugar a duda, las obras de mayor repercusión, siendo reeditas en numerosas ocasiones y en varios países.

Son muchas las que llegan a España, Daly es el autor que se muestra más influyente dentro de la Península. Sus propuestas, caracterizadas por su pluralidad, tratan de proporcionar soluciones arquitectónicas capaces de satisfacer las aspiraciones de las clases ascendentes a la hora de manifestar su nuevo estatus, por lo que tuvieron una gran acogida fuera de Francia. Los modelos de Lambert, Krafft o Vacquer, al igual que los de Daly, recibieron también una buena acogida.

El número de láminas que presenta cada edición varía notablemente, teniendo ejemplos desde álbumes compuestos por no más de 20 láminas hasta aquellos que disponen, en varios volúmenes, de casi doscientas. No parece existir relación directa entre el país editor o el autor, y el volumen de la obra, aunque sí se nota que las obras con mayor número de láminas son publicadas en Francia y Alemania, siendo en ambos países rara la obra que no llega al centenar de láminas.

De las 107 obras recogidas casi la mitad, 54, fueron localizadas en bibliotecas españolas, 17 en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad A Coruña, 16 en la Biblioteca Nacional de España, 8 en la

Politécnica de Madrid, 5 en la Politécnica de Barcelona, 5 en el Archivo de la real Academia de Bellas Artes de A Coruña y 1 en la Sociedad Española de Historia de la Construcción.

Aún careciendo de cualquier dato acerca del volumen que estas ediciones gráficas de Arquitectura pudo alcanzar en el viejo continente, es fácil suponer que el que se ha llegado a recopilar en esta muestra será cuantitativamente insignificante, pero suficiente para dar cuenta del fenómeno literario que se estudia.

Y aún siendo consciente de la quimera que se pretende, se espera poder encontrar indicios de la influencia que este fenómeno tuvo en la Arquitectura de esta otra clase social ascendente, la Indiana.

El siguiente capítulo busca analizar los tres estudios de caso que han servido de base para la Muestra 2, la Arquitectura. Tras el estudio de estas Villas -Villa María, Casa das Torres y la Casa de Manuel Alonso- se expondrá en la parte III de la tesis el análisis comparativo de las dos muestras, la que se acaba de exponer, la Arquitectura de papel, y la construida, y así verificar la hipótesis inicial.



PARTE II. Muestras



CAPÍTULO 2.

Muestra 2: La Villa Indiana. Génesis y forma

II.2.1 Génesis, forma e imagen

II.2.2 Tres estudios de caso:

Villa María

Casa de Manuel Alonso

Casa das Torres

II.2.3 El orden formal: mecanismos de organización y disposición

Aunque la arquitectura atienda aspectos formales, espaciales y funcionales, el papel que desempeña es esencialmente simbólico; es la única entre las artes que puede expresar las ideas de gobierno, o culto, pero que también tiene la posibilidad de simbolizar el hogar

Baker (1991)

La forma arquitectónica es el punto de contacto entre la masa y el espacio [...] Las formas arquitectónicas, las texturas, los materiales, la modulación de luz y sombra, el color, todo se combina para infundir una calidad o espíritu que articule el espacio. La calidad de la arquitectura estará determinada por la maestría que el diseñador despliegue al utilizar y relacionar estos elementos tanto en los espacios interiores como en los que envuelven los edificios

Edmund (1974)

II.2.2 Génesis, forma e imagen

Génesis: Del lat. *genēsis*, y este del gr. *γενεσις* génesis.

1. f. Origen o principio de algo.
2. f. Serie encadenada de hechos y de causas que conducen a un resultado.

Forma: Del lat. *forma*.

1. f. Configuración externa de algo.
2. f. Modo o manera en que se hace o en que ocurre algo.

Imagen: Del lat. *imāgo*, *-inis*.

1. f. Figura, representación, semejanza y apariencia de algo.
2. f. Estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado.
3. f. Ópt. Reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él.

Real Academia Española. (2015). Diccionario de la lengua española (23.a ed.). Consultado en <http://www.rae.es/rae.html>

El objetivo principal de esta Investigación pretende indagar en la génesis, principio u origen, en la serie de hechos y causas que han determinado la forma e imagen de esta Arquitectura, la de la Villa indiana. Así antes de analizarla se intentará profundizar en estos dos conceptos arquitectónicos, el de la forma y el de la imagen, como resultado final de un proceso complejo que trasciende el "mero" quehacer proyectual.

El término "forma" puede referirse a la imagen, externa, a una figura que se percibe principalmente a través del sentido de la vista, cuerpo material capaz de sentirse, palparse, alude a un algo físico, a un cuerpo. También puede hacer referencia al modo de proceder o hacer algo, acción dinámica, así como a la configuración de algo o alguien, a su modo de manifestarse, su estructura y configuración. Forma como apariencia visible y forma como estructura formal (Calduch, 2011).

Según Aristóteles la materia informe de toda cosa se organiza y estructura de acuerdo a su entelequia (su propio fin, ser o esencia perfecta) adquiriendo así su forma. Es decir, que la forma física de cualquier cosa tiende a adaptarse a su esencia formal.

El tema de la forma arquitectónica ha sido el interés principal de las sucesivas teorías de la Arquitectura a lo largo de la historia, así innumerables escritos y tratados han intentado definir los principios reguladores de esta forma arquitectónica. La forma es a la Arquitectura lo que el habla a la lengua, su manifestación más perceptible y específica. La forma no es neutra ni pasiva, transmite y comunica, transforma y modifica, provoca sensaciones, tiene valor y significado. La forma arquitectónica no es autónoma ni independiente, atiende a leyes, como las físicas, y a condicionantes, materiales, técnicos, funcionales, sociales, culturales, etc.

La forma arquitectónica asume la condición de totalidad, integrada por partes, partes que engloba y trasciende, partes más o menos heterogéneas. La forma, no entendida como la suma de tales partes, sino como el resultado de las lógicas que las ordenan, imbrican y relacionan. Un valor de conjunto que estructura y relaciona las partes entre sí, y las partes con el todo, excediendo la simple adición de las partes (Otxotorena, 1999).

[...] la articulación de distintas partes o elementos en un todo según un cierto orden o una ley; y a la vez, desde el punto de vista de la atención a ese 'todo', subraya la noción de la configuración global del objeto arquitectónico, la integridad de

su forma: su carácter de unidad correlativa de un aspecto externo determinado, de una entidad, identidad e imagen de conjunto dependiente a su vez —en general— de los correspondientes argumentos funcionales, conceptuales y plásticos.

(Seguí, 1976, p.24)

La forma arquitectónica es el resultado (físico) de un proceso (dinámico) de creación dependiente de un contexto referencial (histórico-cultural). es el resultado de un proceso creativo, un itinerario (genético). No puede ser entendida como una simple figura geométrica producto de un determinado contexto, o moda, sino como un ente, con sentido físico y significado plástico, producto de múltiples referencias conceptuales. No designa esquemas figurativos derivados de filiaciones tipológicas establecidas, sino que atiende a una serie de relaciones geométricas y culturales, que la ubican en un mundo de tradiciones formales y expresiones históricas (Otxotorena, 1999).

El análisis de la forma arquitectónica implica el análisis de su génesis (de su intención, método y origen), y de su proceso (creativo) proyectual. Así el análisis de la forma arquitectónica implica su análisis cultural (Parte 1 de la tesis). y su análisis gráfico (Parte 2 de la tesis).

La forma como resultado es inseparable del proceso formante que la explica, o del cual resulta (Seguí, 1976), dependiente y derivado de un proceso de formalización, el proyecto. Una forma, la arquitectónica, subordinada a un marco figurativo específico, el de la arquitectura. La forma es el aspecto (un algo objetivo),

es la tradición, producto de un determinado contexto, y es el resultado, de un concreto proceso de formalización.

El proyecto de arquitectura define la composición, o estructura formal, que produce la figura concreta, física, así, mediante el análisis de las formas concretas de una determinada arquitectura, se puede descubrir la estructura formal que encierra (Calduch, 2011), es decir, el origen, los hechos o causas de los que es resultado, principal objetivo de la investigación .

El pensamiento arquitectónico ha centrado desde siempre su atención en esta formulación de la forma arquitectónica. El clasicismo se interesó por la arquitectura como objeto, forma física con volumen y masa tectónica que atiende a leyes geométricas en la organización de sus formas, a medidas que regulan su composición, orden y relación del todo con las partes y de las partes entre sí. El movimiento moderno, bien por el contrario, se interesó por la percepción que de la forma se tiene, por la imagen. La forma arquitectónica ya no se analiza de forma aislada al hombre, sino como reflejo social, como expresión, manifestación, colectiva o personal.

Para la Arquitectura moderna la forma es algo más que un volumen definido por reglas geométricas objetivas e inmutables, sino que atiende también a condicionantes sociales y culturales, condicionantes dinámicos, como el hombre y la sociedad, la cultura y la tradición, condicionantes que definen formas y estructuras formales acordes a un tiempo y a unas circunstancias, las formas dependen de

factores ajenos a leyes físicas y geométricas, factores que producen estilos, que reflejan circunstancias.

El análisis de la génesis formal arquitectónica, como se dijo, ha sido el quehacer primordial del pensamiento arquitectónico a lo largo de la historia, mientras el clasicismo se centraba en la arquitectura como objeto, en la forma física, la modernidad indaga en los diferentes modos de percibirla.

[...] los arquitectos han usado por lo general cuatro maneras diferentes de generar formas tridimensionales, a las que he denominado, enunciadas en su orden cronológico de aplicación, pragmática, icónica, analógica y canónica.

(Broadbent, 1976, p.39)

Juan Navarro Baldeweg (2001) afirma que detrás de toda figura y forma existe un "motivo exclusivamente formal" que remite a acciones simples y produce la conexión entre acción y forma, generando lo que denomina como "energías preformativas". Una de estas energías es la simetría, "preforma" capaz de romper la autonomía de la figura, poniendo de manifiesto la inapelable vinculación expresiva de los diferentes elementos entre sí, ya que para llegar a poder apreciar la individualidad de cada uno es necesario verlo por duplicado, siendo que para él la simetría no es más que "la tensión producida por la duplicación del original". En base a esta consideración de Navarro la simetría adquieren un significado muy distinto al que habían tenido en la teoría clásica.

"la simetría [...] como mecanismo creativo está por encima de las modalidades estilísticas o de los medios expresivos [...] Por ser indiferente a los vocabularios específicos, los fenómenos de la simetría y de la reflexión resultan muy apropiados para consolidar una práctica heterogénea. [...] La simetría tiene que ver, por tanto, con la presencia, con la luz, con las relaciones figura-fondo, y con la unidad en lo complejo y en lo heterogéneo".

(Baldeweg, 1989, pp.155-156)

Otra energía preformativa que señala Navarro es el ornamento que más allá de poseer una fuerte carga simbólica, expresa estatus o afiliación, interviene de forma significativa en la cuestión formal y plástica de la Arquitectura "donde la singularidad de cada elemento es absorbida en el ritmo del conjunto, de igual modo que en el espacio cada cosa se disuelve en la trama de las repercusiones que la complementan" (Baldeweg, 1984). Navarro considera que el ornamento reúne las cosas, y siendo algo sumamente abstracto e intangible está lleno de figuras, que en función de un esquema rítmico se entrelazan, el ornamento "permite dar espacio a la figuración". El ornamento permite reunir cosas dispersas creando espacio y pauta entre ellas, las figuras rimadas permiten acotar el espacio marcando el lugar de la arquitectura, desde el punto de vista estrictamente formal.

Todo consiste en saltar de una cosa a otra: la acción a distancia. Eso es para mí el ornamento: una estructura que introduces para pautar el espacio, para pautar la exploración temporal. Al utilizar la figuración recuerdas fácilmente donde estás, sabes

que ese lugar pertenece a un espacio dominado. Por eso en el ornamento aparece frecuentemente la misma figura: para recordar que estás en un mismo ámbito espacial [...] En el momento en que se introduce un orden se ha creado ornamento puro y simplemente. [...] El ornamento es abstracto hasta el punto que podría afirmarse que en él lo que menos cuenta es lo figurativo. El ornamento viene a suponer la colonización del espacio por el tiempo, que es lo que también hace la música. De hecho tenemos un sentido del ritmo del mismo modo que lo tenemos del ornamento [...] y citando a Riegl continúa: gracias al ornamento [...] Se pueden relacionar dos elementos en el espacio entre los que no existe ningún vínculo, dando lugar a un sentimiento de melodía.

(Baldeweg, 1984, Citado por Calduch, 2011, p.60)

En base a este concepto de las energías preformatistas de Navarro, Calduch consigue detectar otros "mecanismos" capaces de alcanzar un papel similar en la creación de la forma, la centralidad y la retícula.

Así este autor señala que el ser humano es capaz de percibir el espacio cuando se sitúa en su centro y desde allí despliega, en todas las direcciones, campos visuales. Este efecto puede ser reafirmado o negado premeditadamente, acto que condicionará de forma significativa el resultado final, la imagen. Cuando lo negado se despoja al hombre del protagonismo espacial, alejándolo del foco, otorgando tal protagonismo al espacio o a la arquitectura. La pintura fue la primera de las artes en negar la centralidad, el hombre deja de dominar el punto de fuga, y esto altera el concepto espacial que había controlado el clasicismo. En

el Renacimiento por ejemplo, la clave para comprender la arquitectura radicaba precisamente en la afirmación de esta centralidad, la situación del hombre en el lugar adecuado era primordial, el resto de puntos de vista eran secundarios, por circunstanciales y transitorios. Esta percepción cambia radicalmente en el espacio moderno para el que todos los encuadres son igualmente válidos y su fuerza deriva de la versatilidad de los diferentes puntos de vista. El espacio se vuelve autónomo y adquiere objetividad, y el espectador se desplaza del centro, estas son las principales consecuencias de esta energía preformista. La centralidad, ya sea ella reafirmada o negada, adquiere así una profunda relevancia en la definición y el significado de la forma.

La retícula y la malla espacial son, para Calduch, igualmente relevantes en cuanto energías preformativas. La retícula ha servido de procedimiento de formalización desde la antigüedad, véase el cuadro de Durero de 1525 donde la pintura se organiza en función de un bastidor reticulado a base de hilos entrecruzados.



Fig. 105. "Peón haciendo dibujo en perspectiva de una mujer", Durero, 1525.

La malla ha sido utilizada desde siempre como una herramienta proyectual, parte latente del proceso de formalización que queda incor-

porada a la imagen visual final. Krauss (1996) la define como "la escalera hacia lo Universal". En la arquitectura moderna las mallas espaciales adquieren un significado especial por su valor preformativo, tanto como herramienta de formación objetiva como método de conocimiento y control racional del espacio. Por ejemplo, en la obra de Le Corbusier la malla formaliza la estructura, acota racionalmente el espacio y distribuye esfuerzos, condicionando de forma aparentemente indirecta, la imagen visual de la forma final.

Así estos procesos, o elementos, que Baldeweg denomina "energías prerrogativas" figuran latentes en todo proceso de formación de todas las artes plásticas, incluida obviamente la Arquitectura (Calduch, 1998).

Los aspectos de la arquitectura que interesan a este capítulo son aquellos susceptibles de ser abordados mediante el dibujo, los que se manifiestan en el análisis gráfico, y de entre ellos, aquellos que se refieren a su cariz específicamente visual.

En el proceso de creación arquitectónica el dibujo desempeña un papel fundamental una vez que con él se consigue expresar la realidad espacial de una idea. El dibujo sirve de pauta para transformar la idea en realidad, es el nexo entre el proceso de formalización y la Arquitectura construida. Esta transición que va de la idea a la forma construida, a través del dibujo, como herramienta, puede invertirse y el dibujo pasar de ser medio, a convertirse en fin, como ocurre con esta Arquitectura de papel y que se ha analizado en el capítulo anterior.

El arquitecto idea un dibujo, que tiene su propio valor visual y plástico, y la arquitectura se ocupa de reproducir estos valores que el dibujo, como creación artística independiente, desvela. Así, estas formas arquitectónicas que nacen de la concretización de dibujos previamente idealizados como entes particulares, se pliegan y subordinan a sus valores plásticos.

Las formas arquitectónicas son aptas a diversos análisis, funcionales, constructivos y técnicos, simbólicos, artísticos, etc., análisis que complementan el “específicamente formal”, una vez que son, unos de otros, tan complementarios como dependientes.

Cuando se analiza la forma arquitectónica desde el punto de vista puramente “formal”, característica física, se debe atender a dos posicionamientos, la forma en cuanto ente susceptible de ser analizado en función de sus partes y elementos, relacionados u ordenados, o asumiéndola como entidad unitaria e integrada, como totalidad.

La estructura formal visual se crea a partir de la vinculación entre las diferentes partes que componen un objeto, esta estructura es la que dará una imagen final comprensible, “las relaciones entre las partes dependen de la estructura de la totalidad” (Arnheim, 1954), relaciones que enlazan entre sí los elementos visuales. Para Arnheim estas relaciones se pueden reducir a una sola regla, la regla de la semejanza u homogeneidad. Semejanza como opuesto a subdivisión, la semejanza puede hacer que los objetos parezcan indivisibles, y la subdivisión es necesaria a la visión. Para Arnheim la ho-

mogeneidad es ese caso limite en el la visión “se acerca o llega a la ausencia de estructura”. Considera que la semejanza solo adquiere significado estructural en conjunción con la subdivisión o separación, una vez que solo se pueden atraer cosas antes segregadas.

Calduch pone un claro ejemplo al respecto, las ventanas de una fachada, se puede percibir su semejanza, las relaciones que entre ellas se establecen, sus ritmos y diferencias, solo cuando las se entienden como figuras separadas, es decir, cuando se realiza la subdivisión o segregación del conjunto.

Las semejanzas entre las diferentes ventanas de una fachada pueden, por ejemplo, reforzar un esquema de simetría, o de proporción. Solo a partir de la percepción de las semejanzas se pueden captar las diferencias entre las mismas. Solo las partes símiles admiten comparación mutua: “No se hacen comparaciones, conexiones y separaciones entre cosas dispares sino allí donde la composición global sugiere una base suficiente. La semejanza es el requisito previo para advertir diferencias” (Arnheim, 1954, p. 97). Esta relación de semejanza esta directamente relacionada con el principio de simplicidad, un objeto es visualmente más unitario cuanto más estrictamente semejantes sean sus elementos.

Como ya se ha mencionado, la estructura visual formal es la que permite crear imágenes inteligibles, estructura que se capta como una totalidad organizada compuesta por partes entre las que se establecen distintas relaciones. Calduch considera que existe un “algo

asimilable a una dinámica visual que (por analogía a la dinámica física) tiende a equilibrar los diferentes elementos visuales (masa, color, ubicación, ritmo, etc.), que constituye la imagen visual de un objeto (Calduch, 2011), a este algo lo denomina "fuerzas visuales" que son las que permiten establecer relaciones entre las partes.

Estas fuerzas visuales pretenden el equilibrio, o el desequilibrio, por medio de la ausencia o presencia de la tensión, que genera inestabilidad visual. En un punto atractivamente intermedio se pueden localizar aquellas imágenes que sin querer perder el equilibrio presentan aparentes tensiones puntuales que eliminan la uniformidad absoluta y producen un cierto "equilibrio dinámico". Calduch señala como claro ejemplo de este equilibrio dinámico la proporción áurea, donde "la unidad y variedad dinámicas están garantizadas mediante una eficaz compensación". La expresión de la imagen estará así directamente relacionada con esta dinámica visual, capaz de provocar sentimientos.

Como totalidad la forma tiene una geometría, con unas ciertas cualidades mensurables, ritmo, orden y proporciones; y está relacionada con su medio, con las formas de su contexto físico, natural y artificial. El análisis geométrico de una determinada forma puede referirse al análisis de sus partes o elementos, dependiendo de la autonomía formal de los mismos, o a la dimensión más general e integral.

La geometría desempeña un papel esencial en la definición de la forma, sobre todo en la

forma arquitectónica. Para Quaroni (1980) es su principio generador, instrumento de apoyo e instancia de control de su definición, para Otxotorena (1999) es a la forma, lo que el dibujo al proyecto, "proyectivista". Al mismo tiempo ordena y pauta, configura la arquitectura en base a pautas dimensionales (mallados, proporciones, etc.) y automorfismos (simetrías, ritmos, etc.) (Araujo, 1976). La geometría se sirve de esquemas formales, produce mecanismos compositivos y establece sistemas proporcionales en los que se apoya la arquitectura para definir la forma.

El análisis de la forma arquitectónica, al igual que abarca, como se ha visto, un análisis gráfico y otro cultural, y también se demuestra inseparable del análisis de su contexto, no puede obviar la relación y definición de la forma en base a su envolvente y entorno, la interacción de la forma con el lugar.

La forma asume diferentes dimensiones como la estructura interna, la composición externa o la unidad del todo. Gracias al conjunto de estas dimensiones la forma es capaz de sugerir volumen, tridimensionalidad, siendo el contorno su aspecto visual esencial. La posición relativa de las líneas y perfiles determinan una figura y la dotan de apariencia formal, apariencia que se configura a partir de la definición de superficies y aristas.

El contorno es la figura que delimita la imagen del resto de percepciones existentes en el campo visual y la aísla del fondo, superpone la imagen al escenario que se entiende continuo y en segundo plano. Figura y fondo no

pertenecen al mismo plano visual, cada figura posee su propio contorno, pudiendo compartir fondo

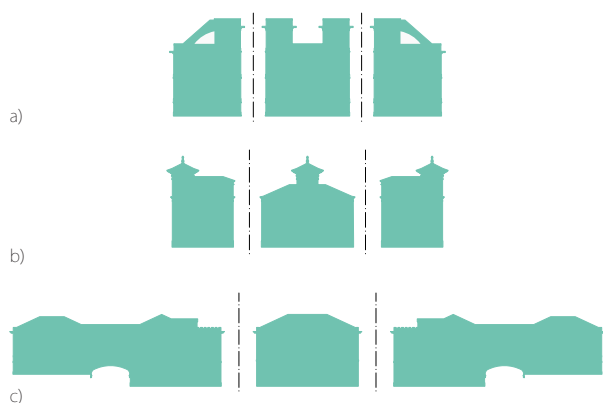


Fig. 106. Contornos. a) Casa das Torres; b) Casa de Manuel Alonso; c) Villa María

La figura tiene una forma articulada [...] el fondo es inducido por la figura a quedarse atrás, y carece de límites incluso en relación con la figura, ya que continúa por debajo de la figura sin interrupción. Al carecer de límites el fondo no tiene forma. [...] Mientras el fondo carezca de forma y de fin y por tanto esté desprovisto de su estructura, los contornos sólo están controlados por figuras positivas. Pero cuando los espacios negativos tienen algún poder de figura, también influyen en los contornos [...] y en consecuencia la aparente inquietud del contorno se revela a la mirada más sensible como en resultado de presión-contrapresión. [...] en consecuencia [...] los límites resultan no ser la inerte delimitación que aparentan cuando se les mira como propiedades de objetos físicos [...] La premisa básica es el reconocimiento de que los espacios intermedios pueden ser, y a menudo son, objetos visuales por derecho propio.

(Rudolf Arnheim, 1979, Citado por Calduch, 2011, p. 78)

Así el contorno puede limitar una figura activa, de igual modo, puede encerrar un vacío perceptivo, poniendo por ejemplo la fachada, en sí es contorno, el límite de una imagen que se destaca de un fondo continuo, el entorno, pero a la vez, desde el interior, encierra un vacío perceptivo, el espacio arquitectónico.

Mies van der Rohe afirmó que en la arquitectura todo es cuestión de piel y esqueleto. La piel arquitectónica, la fachada, puede ser analizada desde una simetría vertical que en estas Villas llega a alcanzar su máxima eficacia visual. Esta piel, definida por contornos y superficies muy particulares, singulariza y es capaz de aislar de cualquier envolvente la forma de estas arquitecturas. La forma del contorno arquitectónico está directamente vinculada a la imagen exterior, a la fachada, este contorno aísla y singulariza el edificio (dentro de los estudios de caso esta diferenciación se hace más evidente en la Casa das Torres).

Hablar de la imagen es casi tan complejo como hablar de la forma; existen infinitud de tipos de imagen pero todas parecen coincidir en una serie de circunstancias. La imagen selecciona de lo existente, representa icónicamente y precisa de determinadas sintaxis visuales; es la modelación icónica de un objeto, independientemente del parecido real que guarde con él e independientemente de que tal objeto sea o no real, puede solo existir en la mente de su creador. (Gómez-Blanco, 2008).

El dibujo de arquitectura ha permitido, desde siempre, observar la imagen de la arquitectura, la presente y la inexistente. La dimensión crea-

tiva del dibujo determina su grado de autonomía (sus funciones representativas). "El dibujo [...] no es nunca simplemente un mero instrumento para verter en un formato transmisible —de manera que pueda ser interpretada y ejecutada por otros— una idea previa; es también la actividad en la cual esa idea se sugiere, se define y se perfila y el medio en el que cobra forma, concreción y realidad o vida (incluso de cara a su propio autor)" (Otxotorena, 1996, p. 54).

El dibujo, o lineamiento, sirve a las artes plásticas como instrumento de control de la forma. En la Ilustración deja de ser un instrumento de visión y medida, sin luces ni sombras, sin colores y texturas, para convertirse en la imagen y el símbolo de la idea de la Arquitectura, donde se materializa y resplandece el pensamiento arquitectónico. El arquitecto necesita del dibujo, porque entiende y piensa la arquitectura diseñándola, "el edificio será dibujo construido e imagen materializada, caligráfico, por tanto, y con las huellas que el diseño le imprime" (Gutiérrez, 2013, p. 86).

El dibujo arquitectónico posee una doble naturaleza, es medio de expresión y es medio de comunicación, transmite y sugiere, mecanismo especialmente significativo para el arquitecto que sirve para proyectar y que sirve para difundir.

Le Corbusier definió el dibujo como "un lenguaje, una ciencia, un medio de expresión, un medio de transmisión del pensamiento. En virtud del poder perturbador de la imagen de un objeto, el dibujo puede llegar a ser un documento que contenga todos los elementos ne-

cesarios para poder evocar el objeto dibujado, en ausencia de este." (Le Corbusier. *El dibujo de desnudo*, Vial y Millar, p 31.)

La representación gráfica de la arquitectura crea iconos eficaces de una realidad (arquitectónica), que puede ser imaginaria, o física y real. A este fin el dibujo puede asumirse como un instrumento al servicio de las tareas creativas del proceso proyectual, o como una especie de actividad autónoma, independiente, donde el dibujo es un fin en sí mismo, una modalidad particular de la Arquitectura. El dibujo como medio de difusión de modelos que traducen la voluntad de representación del artista (arquitecto).

A continuación, antes de analizar la forma y la imagen de los tres estudios de caso de la Muestra 2, es importante detenerse en el resultado final del proceso, en las Villas, en la Arquitectura. Se describe cada una de ellas desde la trayectoria abreviada de su promotor, hasta la caracterización y expresión formal de su imagen, tanto exterior como interior. A continuación, a fin de poder realizar el análisis comparativo de las imágenes de las muestras 1 y 2, se estudiará el orden formal de cada una de ellas, su disposición y composición, la sintaxis de su imagen.

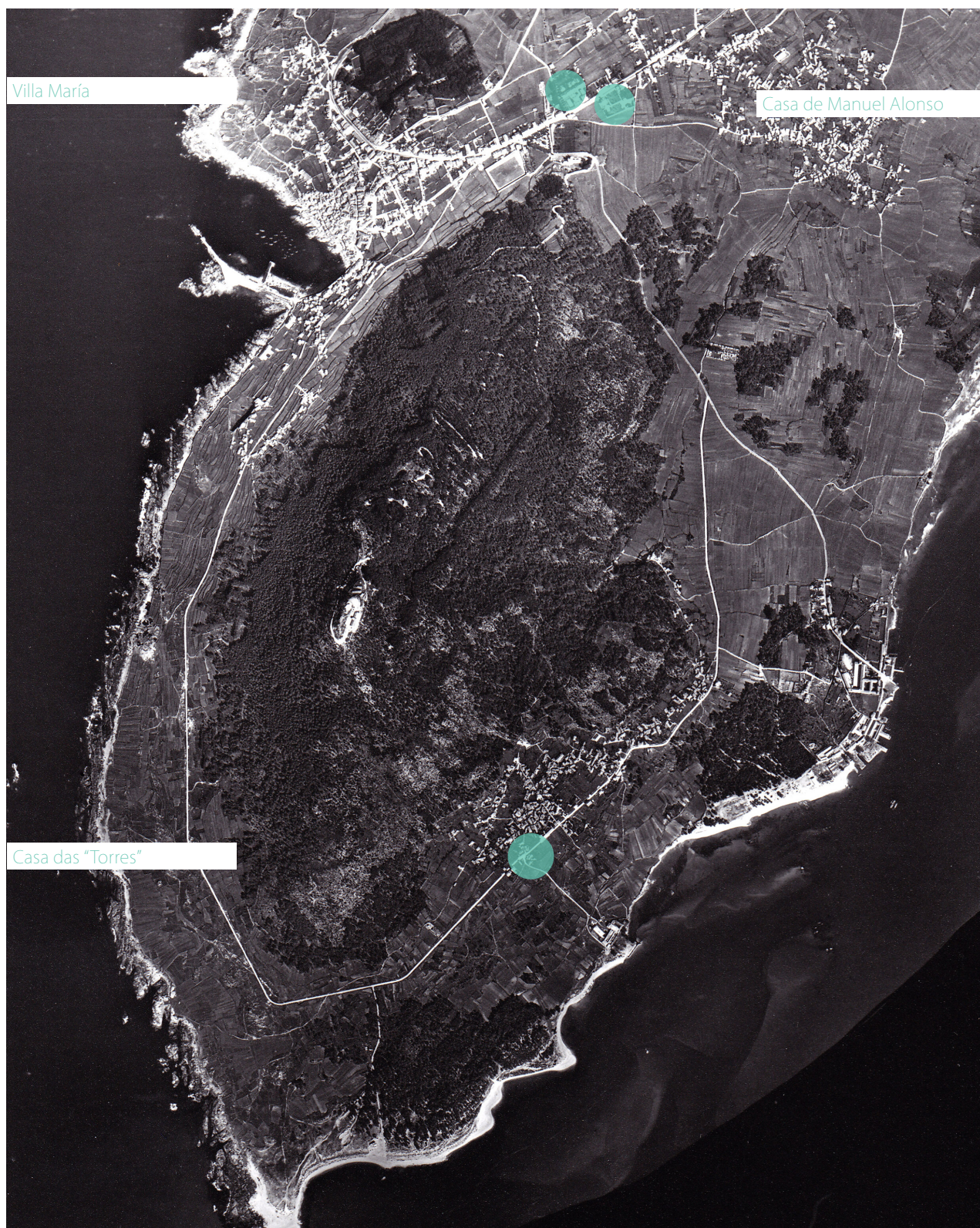


Fig 107. A Guarda. Vuelo 1956.

II.2.2 Tres estudios de caso:

Villa María

Casa de Manuel Alonso

Casa das Torres

Como ya se ha mencionado, tanto en la introducción como en la metodología, el objetivo principal de esta tesis pretende verificar el principal de los supuestos establecidos para la génesis de la forma (arquitectura) indiana, su origen y principio. Como se ha visto, esta hipótesis establecida relaciona su estructura formal directamente con la imagen gráfica de arquitectura, con los álbumes y libros de catálogos editados desde finales del XVIII hasta las primeras décadas del XX. Para este análisis comparativo se han determinado dos muestras:

-Muestra 1: Libros y catálogos de arquitectura.

-Muestra 2: tres Villas indianas:

Villa María

Casa de Manuel Alonso

Casa das Torres

La Muestra 1, analizada en el capítulo anterior, deja constancia de la envergadura del fenómeno gráfico y arquitectónico que baraja esta hipótesis. Y aún sabiendo que la recopilación de datos efectuada no llega ni a aproximarse a una parte sustancial de lo que debió ser editado, sí sirve para encaminar el análisis comparativo que se pretende.

Este capítulo, análisis de la Muestra 2, pretende el estudio formal de las tres Villas indianas más emblemáticas de A Guarda. Como ya fue indicado se ha escogido esta tipología arquitectónica por su libertad formal, al no estar supeditadas a condicionantes espaciales, formales o económicos.

Esta parte comprenderá dos fases, una de descripción y caracterización de la Villa y otra de sintaxis formal de su imagen. Esta última servirá de base al análisis comparativo.

II.2.2 Tres estudios de caso: Villa María

Ayuntamiento: A Guarda

Parroquia: Stª María de A Guarda

Localización: Calle de Galicia Nº 95

Fecha de construcción: 1890?

Indiano: Basilio de Santiago González



Fig 108. Alzado principal Villa María



Fig 109. Vista aérea de 1870. Implantación de Villa María



Fig 110. Fotografía previa a la Ampliación de la Villa

Villa María se localiza a orillas de la carretera general, modelo preferencial de asentamiento de las Villas residenciales indianas (Gamundi, 2000). En este caso se ubica próxima a la carretera comarcal PO-552, a su entrada en la parroquia de Santa María, en el municipio de A Guarda. Una vez más, como pauta generalizada en las viviendas que eligen este emplazamiento, se dispone entre la carretera y la fachada principal un pequeño espacio destinado a jardín, que mediante cierre, hace las veces de límite público-privado.

Tras la adquisición, por parte de una promotora de Santiago de Compostela del solar contiguo y parte del jardín propiedad de la casa, la finca se ve privada de parte de su cierre original así como de diversas edificaciones secundarias que la componían.

El conjunto cuenta, aparte de la vivienda, con diversas edificaciones que se diseminan en la parcela y que componen el conjunto construido más característico del municipio, dichas construcciones son: frente a la fachada posterior, un palomar y dos cobertizos, en los alzados laterales dos pérgolas, en la fachada lateral derecha un merendero, una fuente y varios bancos y en la izquierda el corral.

La vivienda, aislada, construida en un lateral del solar, tiene la fachada principal volcada a Sur y se encuentra retranqueada varios metros del límite de la parcela con la carretera. El res-

to de fachadas dan hacia los jardines del solar que limita al norte con el Colegio Público H.H. Carmelitas, al Oeste con la Calle Julia Vaquero, abierta a partir de la adquisición de parte del jardín de la Villa por una promotora para edificaciones, y al Este con otros solares contiguos (Fig. 109).

El volumen original de la edificación, con planta en U, mandado construir por Basilio de Santiago en honor a su esposa María, es el situado enfrente de la carretera nacional y que configura el alzado principal del conjunto (Fig. 108). Una vez la Villa fue heredada por Eloy Domínguez Veiga, cuñado de Santiago, la vivienda fue ampliada por medio de un nuevo cuerpo de planta rectangular, que se une al original mediante arco carpanel situado en el alzado posterior del volumen original (Fig. 113 y 125). Aun sin tener datos ciertos se puede suponer que el maestro de obra fue Teodoro Sabariz, miembro de la familia, reconocido maestro de la localidad y autor de varias de las Villas y edificios de promoción indiana de la localidad.

Durante el proceso de ampliación del conjunto el volumen original en forma de U fue alterado interiormente. Sin tener grandes datos que poder cotejar, se sabe que se transformó totalmente el acceso a la vivienda, por lo que se intuye que la distribución original de este primer volumen sufrió también cambios sustanciales.

El Indiano

Villa María, o Villa Domínguez, fue edificada por Basilio de Santiago González, nacido en 1852, y natural de A Guarda. Hijo de Francisco Antonio Santiago Vicente y de Tecla González González, casados en 1836. Es el menor de cinco hermanos, Cosme Antonio (n.1843), Manuel Antonio (n.1845), Teresa de Jesús (n.1849) y Juana de la Cruz (n.1849). Basilio fue el hijo preparado para la emigración, el único de los hermanos que cruzó el Atlántico en busca de éxito y prosperidad para su familia.

Allí pronto se convirtió en un importante y rico comerciante de tabaco. La primera constancia de la actividad empresarial de Basilio de Santiago González en Puerto Rico es como gestor de la sociedad comercial Santiago y Lomba (1875?-1878) que llevó junto con Francisco Lomba Vicente, también gestor. De 1878-1879? Basilio aparece junto con otros dos empresarios como gestor de Santiago, Lomba y CO. Para acabar consolidando su actividad empresarial en la casa tabaquera PORTELA Y CO. (1889-1902?) Que comienza con José Pórtela Silva como gestor y Basilio de Santiago González como comanditario (constancia de este cargo hasta 1899) (Villa Álvarez, 2000).

Sobre esta sociedad comenta Villa Álvarez en su tesis doctoral *Los Gallegos de Puerto Rico, 1821-1963, un proceso de formación de burguesía a ambos lados del Atlántico* (2000) lo siguiente:

Una importante sociedad en este cambio de siglo fue PORTELA Y CO. (1899-1902?), la cual se dedicaba al ramo de tabaquería así como a la compraventa de tabacos al por mayor y menor en el establecimiento situado en la casa nº 6 de la calle La Tanca, esquina Fortaleza llamado La Ultramarina. Esta casa se reconstituyó el 10 de Junio de 1899, con la incorporación de nuevos miembros, quedando formada por los siguientes socios: José Pórtela Silva, Avelino Pórtela Silva (n.1862), Manuel Pórtela Silva (n.1870) y Ramón Vicente Álvarez como socios gestores; Amador Pórtela Silva (n.1873) y Antonio Pórtela Silva (n.1876) como socios industriales; y Basilio de Santiago González como socio comanditario. El capital social era de 81.479,31 pesos el cual fue impuesto de esta forma: José Pórtela Silva 32.620,78, Avelino Pórtela Silva 14.346,48, Ramón Vicente Álvarez 15.512,05, Manuel Pórtela Silva 10.000 y Basilio Santiago González 9.000 pesos. El 50% de los beneficios o pérdidas se distribuirían con relación al capital aportado y el otro 50% sería para el trabajo personal [...]. De lo que sucedió con esta sociedad a partir de esta reconstitución de 1889 sabemos muy poco. Lo más probable es que se disolviera en los primeros meses del año 1902, pues en la relación de comerciantes de la capital de 1902 ya no aparece. Sin embargo, sí aparece, girando bajo su solo nombre, la fábrica de tabacos José Pórtela.

En definitiva se tiene constancia de la acción empresarial de Basilio en Puerto Rico hasta 1902, en los sucesivos años, la llegada de las poderosas corporaciones norteamericanas, con el cambio de soberanía, supuso el final de la hegemonía que habían tenido los gallegos en el sector del tabaco en Puerto Rico durante el último cuarto del siglo XIX.

Villa María fue edificada por Basilio de Santiago en honor a su mujer, María Domínguez Veiga, y heredada por su cuñado Eloy Domínguez Veiga, quien la ampliaría y elevaría su esplendor hasta convertirla en una de las más emblemáticas Villas de A Guarda.

Eloy Domínguez Veiga (Fig.111) nació el 15 de Noviembre de 1881 en la parroquia de Camposancos de la localidad de A Guarda. Su padre, Celestino Domínguez Pérez y su madre Isabel Veiga Vicente tuvieron seis hijos, tres hombres y tres mujeres, Eloy era el más pequeño de todos. Su familia se dedicaba principalmente a la construcción y al comercio en Puerto Rico, emigración familiar que ya le venía de lejos. Su padre, contratista de obras, era familiar del famoso maestro de obras Teodoro Sabariz, autor de las más emblemáticas casas de promoción indiana de la localidad y que se supone autor de "Villa María". La otra vía de ingresos familiares provenía de la actividad mercantil en Puerto Rico donde su tío y padrino, Valentín Domínguez Pérez, supuso una de las figuras más representativas del éxito empresarial al otro lado del Océano dentro de la localidad. Este tenía como hombre de confianza en su tierra natal a Teodoro Sabariz.

Tras el fallecimiento de su padre en 1880 Eloy Domínguez, al igual que muchos otros vecinos suyos, fue enviado a la aventura americana. Marchó con tan solo 15 años de edad a Santo Domingo, respaldado por sus tíos paternos y hermano mayor Manuel, para trabajar como empleado.

Allí conocería a la persona que marcaría su fu-

turo empresarial y su relación con la cerámica, Celestino Trigo Pérez, originario de Tabagón (El Rosal), un importante hombre de negocios y contactos tanto en la República Dominicana, de la que fue cónsul honorario en Valencia de 1910 a 1920, como en Puerto Rico.

La estadía de Eloy en la isla caribeña no superaría los dos años ya que, en 1899, cuando contaba con 17 años de edad, estaba de regreso. Los motivos de su vuelta pudieron ser varios, el no encontrar las perspectivas de futuro que esperaba, la guerra que comenzó en 1898 entre España y Estados Unidos tras la explosión del Maine o, la más probable, la próxima apertura de un nuevo negocio familiar en su Camposancos natal.

Así, en 1900, al poco de regresar, se constituye la Sociedad Regular en Comandita Manuel Domínguez y Cía, se trataba de un aserradero mecánico y unos hornos de cal que contaban con un capital que se repartía entre Manuel, hermano de Eloy, Teodoro Sabariz, maestro de obras, y Basilio Santiago, su cuñado, casado con su hermana María y promotor de "Villa María". El nuevo aserradero se asentó en el Pasaje, lugar donde ya se contaba con el de los hermanos Candeira desde 1884 y con el de los hermanos París Morla, valencianos de Denia.

Así pues la trayectoria empresarial de Don Eloy comenzaría por la aventura americana de tradición migratoria que llevaría a muchos de sus paisanos a cruzar el océano a principios del siglo XIX y por otro lado a la más reciente expansión en el aprovechamiento industrial de la madera. Junto a esto no hay que olvidar

que Don Eloy, al tiempo, no dejó de seguir los pasos de una especialización local de gran tradición local, la construcción^[1]. La cantería y mampostería contaba con gran número de artesanos al igual que la fabricación de teja y ladrillo.

Eloy Domínguez Veiga marchó para Valencia en 1905, cuando tenía 24 años, con una infancia ya marcada por la tradición familiar en la elaboración de materiales de construcción (teja, ladrillo, piedra, madera y cal) con lo que pronto se familiarizó con la manera de trabajar de los contratistas, con las nuevas técnicas industriales, comerciales y de transportes en uso y con el contacto comercial que enlazaba América, Galicia y el litoral mediterráneo con el mundo de la emigración y del comercio atlántico y con el activo tráfico mercantil entre las costas gallegas y levantinas.

Gracias al capital procedente de los negocios caribeños y al acumulado en la construcción los hermanos Domínguez constituyeron, en 1904, una nueva sociedad, "Domínguez, Hermano y Trigo" y así, desde Valencia, Eloy conseguía atender el negocio familiar del aserradero de Camposancos y ocuparse, Junto con Celestino Trigo, de las actividades de la nueva empresa: comercialización de azulejos, conservas vegetales y cítricos.

En 1911, seis años después de su marcha para Valencia, Eloy Domínguez se desplazó a Londres donde permaneció un año atendiendo sus negocios de exportación. En Inglaterra sigue muy de cerca los procesos de construcción y piensa seriamente en el azulejo como elemento adecuado para ser incluido en las edificaciones londinenses. Los contactos previos de ambos empresarios, Eloy y Celestino con el mundo de la cerámica, tradición local, y con los azulejos, tradición de los vecinos portugueses y tan usados a la vez en el Caribe, provocarían un importante interés de los empresarios en dicho producto. Eloy Domínguez regresa a Valencia en 1912 e introduce la producción de este material en su empresa.

Después de dedicarse al comercio del azulejo, junto con sus otras actividades empresariales, en Valencia, Domínguez, Hermano y Trigo emprendió una producción más intensa del mismo en 1912 con una nueva fábrica que abrió en Manises, uno de los focos de producción cerámica más importantes en España que acogería a partir de 1914 una Escuela práctica de Cerámica de carácter municipal que dos años después pasaría a ser financiada por el Estado. En 1915 un trágico accidente en el aserradero familiar de Camposancos determinaría que el desenvolvimiento empresarial de Don Eloy fuese en tierras levantinas.

1 En tiempos del Catastro de Ensenada, a mediados del siglo XVIII, la zona del Bajo Miño, concentraba un gran número de artesanos de la piedra, canteros y cachoteiros. En el citado Catastro figuraban en Camposancos 14 vecinos con el oficio de canteros y 53 con el de canteros cachoteiros; 18 y 53 respectivamente en la parroquia del Rosal; 8 y 51 en la de A Guarda; y 17 y 244 en la de Salcidos (Respuestas Generales en <http://pares.mcu.es/Catastro>).

Ayer por la mañana ocurrió en A Guarda una sensible desgracia. Al dar comienzo el trabajo en la fábrica de aserrar maderas que en Camposancos tienen los señores Domínguez hizo explosión la caldera, reduciéndose a escombros el pabellón de la fábrica en que está instalada la maquinaria.

Bajo los escombros quedaron casi todos los obreros, quedando unos muertos y otros Heridos.

(El Noticiero de Vigo, 05 de febrero de 1915)

Este incidente obliga a cerrar el aserradero continuando la actividad de la empresa como almacenista de maderas.

Estos fueron unos años importantes en la vida de Eloy Domínguez ya que en ese mismo año, 1915, contrajo matrimonio con Manuela López Cabezudo y con la que tuvo cinco hijos. Los lazos de los Domínguez con la emigración a Puerto Rico se volvían a poner de manifiesto ya que Manuela procedía también de una familia de tradición migratoria instalada en Puerto Rico desde el siglo XIX.

Los años de la primera guerra mundial (1914-1918) fueron determinantes en la producción de este relevante empresario gallego. Muchas industrias y empresas aumentaron sus ventas tanto en los países beligerantes como en los mercados desabastecidos por estos, España fue uno de ellos. La industria de los vegetales disparó su producción mientras que los azulejos no tuvieron mayor demanda, todo lo contrario, su única vía comercial era la exportación.

Al margen de las consecuencias de la guerra mundial en la trayectoria de la firma, en abril de 1918, los socios de Domínguez, Hermano y Trigo deciden iniciar caminos separados y disolver la sociedad. Celestino se dedicó a la fabricación de conservas vegetales mientras que Eloy y su hermano Manuel se centraron en la producción y distribución del azulejo. Las

dos empresas llegarían a convertirse en unas de las más importantes de la región levantina en las décadas previas a la Guerra Civil.

En 1924 Eloy le compró a su hermano Manuel el 50% de su participación en la fábrica de Manises, los años 20 fueron de constante expansión para sus manufacturas de azulejo. Alrededor de 1930 Eloy Domínguez se convirtió en uno de los más importantes empresarios del azulejo en España. Las informaciones de la época lo presentaban entre los fabricantes valencianos como uno de los precursores en la renovación técnica y en la introducción de maquinaria ahorradora de mano de obra y combustible, tecnologías orientadas a la producción a gran escala.

EL perfecto engranaje de las redes comerciales miñoto-caribeñas de Eloy Domínguez fue la principal causa de la superioridad de su firma en el continente americano donde sus catálogos de azulejos dominaban el mercado. El verano era el periodo en el que Eloy aprovechaba para intercambiar información y firmar contratos con otros empresarios guardeses afincados en Puerto Rico y que aprovechaban el estío para regresar a su tierra natal, como muestra este artículo recogido en 1929 en la prensa:

Procedente de San Juan de Puerto Rico encuéntrese en esta [Villa], en visita a sus familiares, don Laureano Álvarez Sobrino, de la comercial Roque González y Cía, Sucesores [...]. En visita a sus familiares, hemos saludado de vuelta de la habana a nuestro amigo el joven Manolo Martín Rey. [...] Procedente de Madrid, hállase en su residencia de el

Coruto, don Eloy Domínguez y su familia. – Son esperados de Santo Domingo don Luis Baquero, señora (que era prima de Eloy) e hijo, que pasarán la temporada en su residencia de Tabagón. Se halla en esta Villa nuestro amigo don Domingo Domínguez Pérez (tío de Eloy), importante elemento del comercio de Santo Domingo y hermano de nuestro también distinguido amigo don Valentín.

El Correo de Galicia, 11 de Agosto de 1929

Don Eloy completa su expansión empresarial con la adquisición, en 1934, de una fábrica cerámica en Sant Vicent del Raspeig (Alacant) que dedicará a la fabricación de teja y de ladrillo en respuesta a la contracción que sufría la industria del azulejo por la crisis económica que golpeó la economía norteamericana y del Caribe.

Eloy Domínguez mantenía año tras año la costumbre de pasar con la familia en Galicia las etapas de menos trabajo en sus fábricas levantinas, así como las vacaciones. Fue en una de estas visitas a la tierra natal cuando estalló la Guerra Civil y le dejó aislado y sin capacidad para administrar una de las empresas que quedó en la zona republicana. Sus fábricas levantinas quedaron abandonadas o fueron colectivizadas y gestionadas por los sindicatos. Eloy Domínguez solicitó el alquiler de la fábrica de cerámica de la Caeira, en Pontevedra, solicitud que llegó a buen puerto.

La Guerra Civil frenó en seco el ascendente camino de Don Eloy, de casi veinticinco años de fabricación cerámica, y tuvo que emprender su particular travesía en el destierro. Tuvo

que reconstruir su empresa, ya con la participación de sus hijos. El primer paso fue cobrar las deudas de la preguerra y poner en funcionamiento sus fábricas levantinas. Lo esencial era abastecerse de aquellos insumos que no se podían obtener en España para tomar ventaja sobre sus competidores y, en este aspecto, Eloy contaba con las redes de contacto que, en el Caribe, le dieron acceso a los productos norteamericanos. Así sus factorías levantinas volvían a funcionar.

El segundo paso fue establecer una fábrica cerámica en Galicia. En la década de los cuarenta comenzó con el proceso y en 1942 ya contaba con el permiso para instalar en Catoira (Pontevedra) una fábrica de cerámica. Este fue el inicio de la empresa que se transformaría en 1955 en sociedad anónima bajo la denominación de Cerámicas Domínguez del Noroeste S.A. (Cedonosa). Al mismo tiempo que ponía a andar las fábricas levantinas y sacaba adelante la de Catoira, Eloy Domínguez impulsó también la fundación de Moreira y Cía, S.L. domiciliada en Vigo, en 1942. Se trataba de la formalización de una relación establecida antes de la guerra con varios vecinos de A Guarda a los que había introducido en la comercialización de sus azulejos. Los socios fundadores de la nueva firma eran los hermanos Agustín y Serafín Moreira Pórtela, de Camposancos, y José Luis Rodríguez Sousa, de Vigo, y el objeto de esta era la “explotación industrial del negocio de materiales de construcción, fabricación de baldosas y toda clase de construcciones de obra”.

Dos cláusulas de la constitución de la empresa reflejaban la mano de don Eloy en la iniciativa:

tenía derecho preferente de subscripción en el caso de incremento del capital y las divergencias entre los socios debían ser resueltas por su decisión.

En 1948 la empresa amplía capital y da entrada como nuevos socios a Eloy Domínguez y a su cuñado Manuel Alonso Sobrino (promotor de otra de las Villas indianas objeto de este trabajo) también guardés, casado con Marcolina López Cabezudo, y que había sido uno de los socios de la empresa Alonso Sobrino Hermanos, importante almacén de textiles y ferretería en San Juan de Puerto Rico. En 1950 Eloy Domínguez se separa voluntariamente de la sociedad en atención a su estado de salud y cede sus participaciones a su mujer.

El delicado estado de su salud venía ya de los años veinte cuando empezó a padecer ataques asmáticos que le obligaban a alejarse de sus fábricas levantinas y a residir primero en Godella y después en Madrid. En los años cincuenta recibía en Catoira la visita diaria de un practicante para tratar su dolencia. Posteriormente los Domínguez abandonarían su participación en dicha sociedad y montarían su propia empresa de materiales de construcción, IMECA, acrónimo del nombre de sus cinco hijos (Isabel, Manuel, Eloy, Celestino y Alicia).

Uno de los proyectos que no llegó a ver culminado el fundador fue la instalación de una nueva fábrica en su localidad de origen, a la vera del Miño, donde estuviera establecido el aserradero. El proyecto arrancó en 1956 y la fábrica empezó su actividad en los años sesenta



Fig. 111. Retrato de Don Eloy

pero tuvo corta vida. Tampoco llegaría a ver la bonanza económica de los años sesenta y el gran crecimiento de todas sus empresas.

El itinerario vital y empresarial de Eloy Domínguez empezó donde el Miño se une al océano y remató, en 1959, en otra desembocadura, la del río Ulla, en Catoira, a los 77 años de edad. Valentín Paz Andrade, amigo personal con el que compartía galleguismo y espíritu emprendedor, recogió así el final de su vida:

Murió, como en acto de servicio, al pie de la fábrica cuya construcción y puesta a punto consumiera sus mayores desvelos. [...] Pocos días antes del tránsito, sentado aún frente a la mesa de trabajo, me confió su postrer encargo: "Quero facer nun mural de mosaico o mapa da nosa terra. Busca un bon exemprar antigo do Reino de Galiza, e mándamo". Pero la muerte llegó antes. Pocos amaron tanto a su tierra. Nadie sostuvo con más firmeza en los labios la lengua de su cuna

(Luengo, 1963, Citado por Fernández, G., 2006)

Villa María

Bajo la apariencia de una amalgama Villa María se presenta tras una imponente entrada formada por tres cuerpos, un gran portalón central rodeado, a modo de jambas, por dos puertas también de hierro forjado que configuran cada una el inicio del muro abalaustrado a modo de cierre del frontal de la finca. El portalón central, delimitado por dos pilares almohadillados coronados por sendas bolas de piedra, presenta forjado el título de “Villa Domínguez” mientras que en las jambas de piedra que enmarcan las puertas que lo cercan aparece, en azulejo, el título de “Villa María”. En el alineamiento de este muro se levanta, en toda la extensión de la fachada sur, paralela a la carretera, un enrejado de hierro fundido contiguo a la zona de acceso que se convierte poco después en un muro abaluartado en granito que da consistencia sobria al cierre, casi oculto por la enredadera que le confiere un carácter vegetal casi continuo (Fig. 108).

Villa María es un edificio aislado cuya planta nació de un volumen original en forma de U, con una superficie aproximada de 370 m². Tras la adquisición de la propiedad, vía herencia, por Eloy Domínguez y su esposa, la edificación se amplía mediante una nueva volumetría de forma rectangular, con una superficie construida de 206 m², unida a la original mediante pasarela elevada sobre arco carpanel por su fachada norte. El conjunto tiene tres pisos (planta baja, primer piso y sotabanco) presentando sus alzados un gran parecido entre ellos y cubierta a cuatro aguas (Fig.113).

En sus fachadas huecos y cuerpos se organizan según un eje axial en función de los cánones más tradicionales. De la equilibrada asimetría de sus masas, producto de un proceso de agregación de volúmenes de la ampliación, destacan, en la fachada principal, dos cuerpos laterales -los brazos de la U^[2]- coronados por merlones o almenas que se extienden por todo el perímetro de la construcción de forma singular, caracterizando el conjunto.

La casa esta revestida en azulejo azul cielo en contraste con la piedra noble, granito gris abujardado, que conforma el gran zócalo de base, las aristas de fachada, los perfiles de ventanas y puertas, la imponente imposta que llega a conformar un segundo zócalo en la primera planta, y sobre todo en su cornisa volada, sostenida por ménsulas también de piedra, que remata en un sobrio sotabanco con relieves geométricos en toda su longitud (Fig. 126).



Fig 112. Vista lateral del Cuerpo principal, al fondo puede verse el volumen de la ampliación

2 Si bien estos cuerpos no sobresalen en altura sí adquieren una cierta autonomía formal, comparable a la de las torres que se disponen en los otros dos estudios de caso.

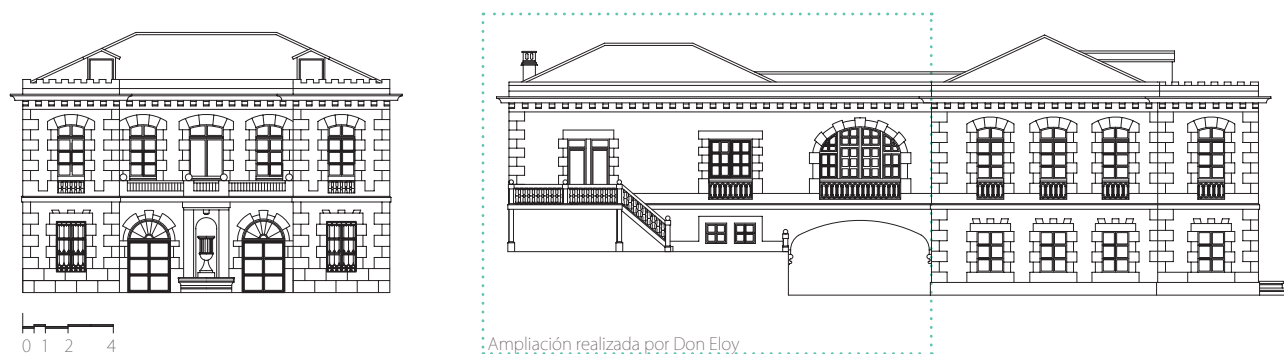


Fig 113. Alzado Principal y Alzado lateral derecho de Villa María tras su ampliación

La fachada principal está compuesta por once huecos (ventanas) todos ellos en carpintería de madera pintada en blanco y vista. En la planta baja, el acceso principal de la vivienda, compuesto por dos puertas talladas en madera con motivos florales y remate en arco de medio punto semiciego separadas por una fuente con parapeto y un enorme copón de piedra. Los brazos laterales (U) tienen dos ventanas de traza rectangular con la carpintería en madera blanca vista y reja de forja blanca como protección. En la primera planta, la forma en U deja vista una amplia terraza con pavimento en mosaico a la que dan dos puertas y tres ventanas con remate en arco rebajado y misma carpintería.

La gran profusión de ventanales y sus masivas decoraciones manifiestan su utilidad como elemento de representación. La casa indiana se caracteriza por abrir huecos mayores a los comunes en la época como señal de ostentación, como símbolo externo de su presencia y como medida higienista transmitida por las teorías de la época.

La fachada posterior, alterada por la incorporación del nuevo volumen, revela unas características arquitectónicas iguales a la principal, el profuso zócalo, la imponente línea de imposta y el parapeto potencian la nobleza y carácter del granito, en contraste con lo liviano del azulejo. El acceso a este volumen se realiza por una escalinata de granito, abalaustrada también en piedra y con imponentes capiteles y bolas de granito como decoración. Este volumen se desarrolla a una cota superior a la de la edificación original por lo que el arco carpanel



Fig 114. Fachada posterior, volumen correspondiente a la ampliación

que los une trabaja a dos alturas diferentes generando, bajo el arco, una pequeña escalera de acceso al área de servicio y, desde el jardín, la otra entrada al pasillo general.

Las fachadas laterales, con una arquitectura análoga al resto, vuelcan sus ventanales hacia el jardín (Fig. 112). La construcción de estas viviendas comenzaba con la adquisición de una finca, normalmente de grandes dimensiones, a fin de que rodease la casa y posibilitase la organización de distintos espacios en torno a ella. La zona situada entre la entrada de la propiedad y la entrada de la casa cobraba especial relevancia ya que normalmente era la única parte del jardín que se veía desde la calle, en Villa María, la gran fuente de granito confiere la imponente y relevancia de este espacio.

Los jardines de las casas indianas serán reflejo de la diversidad de soluciones y proyectos encargados por la aristocracia y nueva burguesía financiera que había surgido en España hacia mediados del siglo XIX y que tienen su antecedente en el modelo de jardín romántico. En los jardines más desarrollados se recurre al modelo de jardín mixto que conjuga las influencias del jardín inglés y del francés. En las

inmediaciones de la vivienda, la suntuosidad y regularidad del jardín francés basado en la geometría complementa las residencias de los indianos. Gradualmente, según se distancia de la casa, lo espontáneo y la vegetación comienzan a gozar de libertad y el concepto del jardín inglés se apropia del paisaje.

Más que en ninguna otra Villa indiana de A Guarda, en Villa María, la arquitectura no acaba en el edificio, ya que uno de los componentes esenciales y más característicos de este conjunto indiano toma forma en su jardín que dispone de una superficie aproximada de 8.600 m². Este se desarrolla en varias alturas todas ellas protegidas y delimitadas por jardineras o bancos decorados en azulejo, o mediante arbustos que segregan el espacio (Fig. 120).

Desde la entrada a la finca los elementos vegetales y ornamentales del jardín también se desarrollan en función del eje axial del cuerpo central y de este modo aparecen, simétricos a ambos lados de la casa y en un primer nivel, dos bancos de azulejería coronados por dos murales (Fig. 119). El de la derecha presenta tres escenas típicas valencianas, la Albufera, la jota y la barraca; el de la izquierda tres estam-



Fig 115. Palomar



Fig 116. Zonificación del jardín



Fig 117. Merendero

pas típicas gallegas, el cruceiro, la muiñeira y los espigueiros. En ambos casos los murales aparecen enmarcados por cenefas de motivos florales. Los dos bancos se encuentran bajo una pérgola de piedra cubierta de vegetación que garantiza sombra en los meses de mayor insolación. Los murales se disponen sobre los muros de contención de los jardines de la cota superior, a los que se accede por escaleras de piedra con balaustres de granito, una a cada lado de la casa.

El jardín alcanza gran interés en la arquitectura indiana siendo el espacio reseñado tanto para las actividades recreativas al aire libre como para los usos productivos, que en ocasiones complementan a las primeras. La plantación de árboles frutales y los cultivos no ornamentales hacen poco a poco que a veces el jardín se torne huerta y esta, a veces, se haga pradería para el ganado o el cultivo con toda una amplia variedad de modelos mixtos.

La actividad indiana en materia de arquitectura vegetal va a derivar desde el elemento simbólico, normalmente la palmera, hacia los terrenos más intimistas particulares de cada vivienda. El símbolo-árbol, el jardín y la huer-

ta son tres elementos distintos, cuyo conjunto constituye una arquitectura vegetal que ayuda a entender mejor el fenómeno indiano (Gamindi, 2000, p. 48), defendiendo su paisaje. Junto con la palmera aparecen otras especies exóticas como insignia de la condición indiana. En Villa María se pueden encontrar una considerable plantación de bambú como muro vegetal que separa espacios en el jardín.

Una de las razones por las que el jardín cobra tanta importancia es por ser considerado una prolongación de la vivienda. El jardín privado más allá de sus características y configuración vegetal se convierte en una estancia exterior donde es frecuente celebrar reuniones durante los meses de estío, así, el jardín complementa los usos y los espacios de la vivienda.

De la gran majestuosidad del jardín de Villa María cabe destacar varias construcciones anexas que lo complementan formando diferentes zonas delimitadas por mantos vegetales, jardineras o escaleras, entre ellas un impresionante palomar de dos pisos (Fig. 115), construido en albañilería de ladrillo revestida con azulejo naranja y azul, presidido por dos torres con pequeñas cubiertas a cuatro aguas



Fig 118. Hórreo



Fig 119. Banco con mural valenciano



Fig 120. Jardín escalonado y palmera (elemento vegetal de representación)

tejadadas con azul y blanco y con balaustrada en granito uniéndolas. Seis huecos forman su fachada principal, cinco ventanas, dos de ellas de menor tamaño que el resto, con jambas en piedra y coronadas por arco de medio punto con carpintería azul. En el centro, con similar eje que la vivienda, destaca un portal de madera pintada con arco carpanel que da paso a la zona interior. El acceso al segundo piso se practicaba mediante escaleras en la parte posterior del palomar. El conjunto se completa mediante cierre con red de gallinero en el área frontal al palomar. Este cierre está enmarcado con seis columnas revestidas en mosaico de azulejo naranja y azul añil que otorgan una peculiar identidad a la construcción. A su cabecera, una enorme palmera presta sombra y abrigo a la gran jaula de palomas.

A cada lado del palomar, a su misma cota, se encuentran dos construcciones anexas, cobertizos de fábrica de ladrillo, de una sola planta y con paramentos de celosías cerámicas para ventilación (fig. 122). Los paramentos ciegos de los mismos se encuentran lucidos y adornados en su zócalo por jardineras que aun lucen vistosos azulejos azul cielo y blanco en consonancia con toda la decoración de la Villa. Estos cobertizos tuvieron la función de guar-

dar aperos de labranza, hoy en día sirven de almacén para utensilios de jardinería. Pegado al cobertizo de la izquierda se encuentra aún con “el merendero”, una construcción de estructura de madera tipo “invernadero” y totalmente cubierta por manto vegetal que servía de zona de descanso y entretenimiento.

Destaca también la fuente cerámica sobre mesetas que linda ahora con el cierre lateral de la finca y a su lado una soberbia pérgola hexagonal que cubre cuatro bancos y una mesa circular contruidos en azulejo de motivos florales (Fig. 117). Otras pérgolas, bancos, jardineras y balaustradas de granito completan este lateral derecho del jardín cuya frondosa vegetación aísla del exterior a la Villa.

Del lateral izquierdo del jardín posterior cabe destacar el corral, una construcción de planta cuadrada y un piso de cubierta plana a modo de terraza, presidida en su esquina frontal derecha por una torre circular con remate en cúpula de tejas tipo “escama” de un brillante color cobre que resalta desde casi cualquier punto del jardín. El corral, construido en bloque de hormigón visto, luce azulejo verde claro a media altura. Varios huecos en arco de medio punto sirven de acceso desde la zona



Fig 121. Corral



Fig 122. Cobertizo



Fig 123. Fuente

exterior a las aves, que disponen en la misma, de un peculiar bebedero de planta circular y cubierta cónica con remate en azulejo azul y blanco (Fig. 121).



Fig. 124. Vista del nexo de unión entre los dos volúmenes.



Fig. 125. Arco carpanel del nexo de unión



Fig. 126. Detalle de coronación del conjunto

El Interior

"En arquitectura, contenido social, efecto psicológico y valores formales se materializan en el espacio" (Zevi, 2003, p. 153). Los espacios interiores son los que mejor marcan los modos de vida y costumbres sociales de cada momento, la apariencia externa es el elemento público y notorio y, el espacio interior, que se reserva a los más cercanos, manifiesta un nuevo tipo de hábitos, una nueva categoría social.

La distribución y el funcionamiento interno de las casas indianas eran bastante similares ya que sus costumbres eran con frecuencia parecidas. En la mayoría la sobria simetría exterior es la que organiza las dependencias. El espacio interior es compartimentado y cerrado basado en un sistema estructural rígido (Llanova, 2007).

Villa María reparte sus distribuciones en tres crujías muy ordenadas según refleja su volumetría. La central sirve de eje regulador y de comunicaciones que reparte los espacios interiores en forma de pasillo. Sobre las dos crujías laterales, resaltadas exteriormente sobre el alzado principal en forma de elementos autonomos, se asientan las habitaciones y dependencias de la casa.

La planta baja organizaba, en la parte delantera, separados por el zaguán y el recibidor, el comedor a un lado y la sala o recibidor al otro. Al fondo, donde no fue posible acceder dado su mal estado de conservación, estarían la antigua cocina y dependencias auxiliares como despensas, aseos, etc.

Desde el recibidor se tenía acceso a la escalera principal que asume en este edificio, como en la mayoría de las villas indianas estudiadas, un protagonismo fundamental. Es en torno a ella, situada en el centro de la composición espacial, que se hace la distribución de las diferentes áreas de la vivienda. La escalera es de madera, con pasamanos también en madera, exquisitamente tallada y de gran elegancia

que todavía conserva y refleja la majestuosidad de su función espacial

Generalmente el tamaño y dimensión de la escalera están unidos a las dimensiones de la casa. Cuanto más económica era una vivienda más pequeña y sencilla era su escalera, los tramos de la misma solían reflejar este mismo estatus.

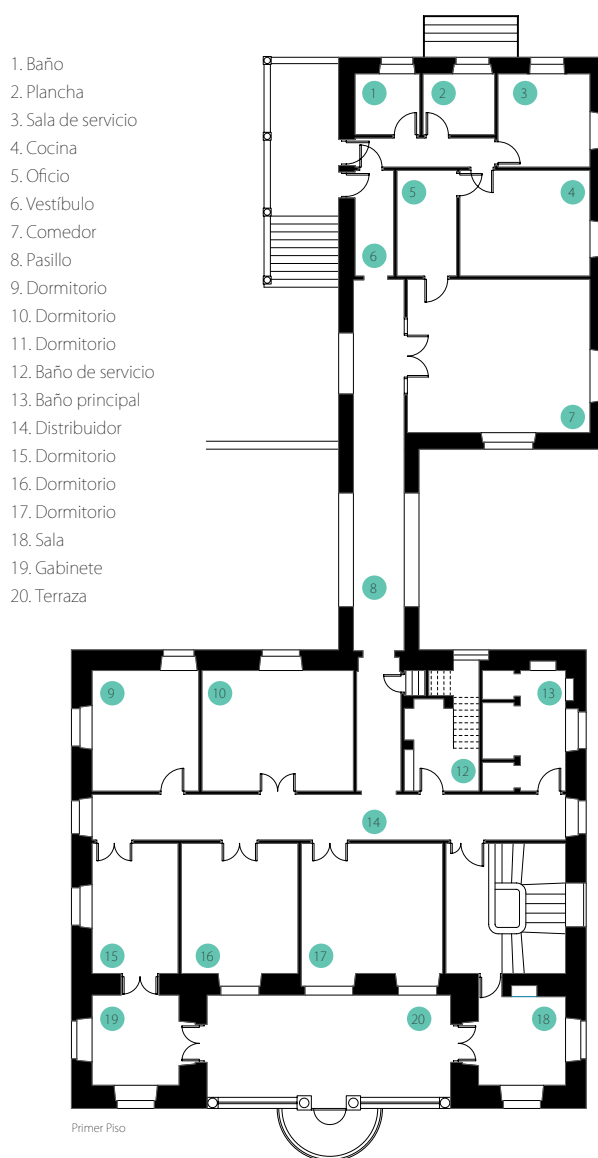
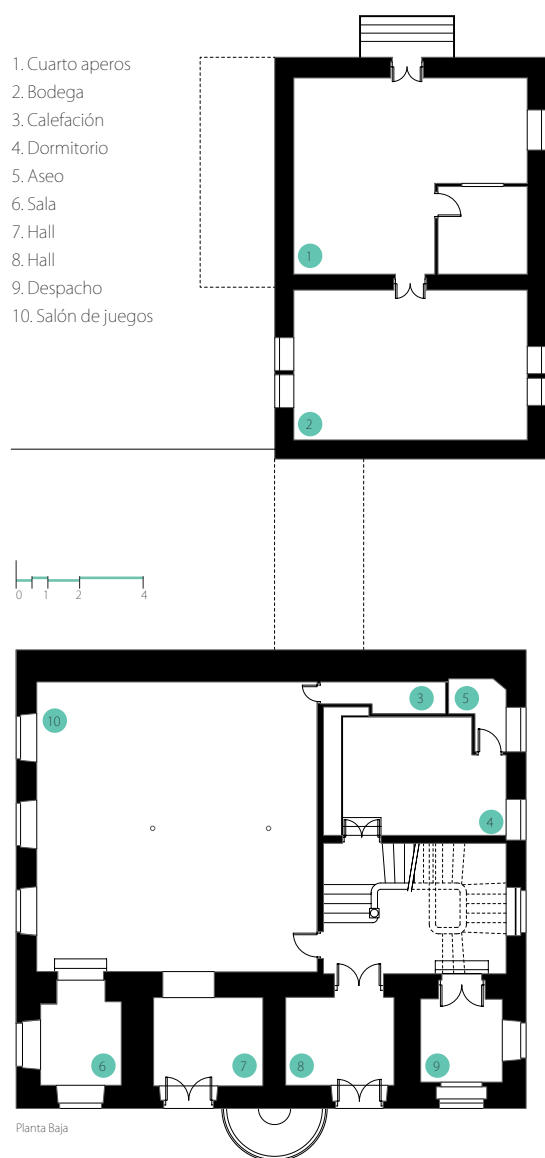


Fig 127. Planta baja y primer piso de Villa María

En la planta superior se sitúan los dormitorios y aseos. Era habitual en estas tipologías habitacionales que los dormitorios principales estuviesen volcados a sur y gozasen de las mejores vistas de la casa. La planta alta de Villa María destina toda su fachada sur a dormitorios que distribuye a lo largo de un profundo pasillo paralelo a la misma (Fig.132).

El volumen añadido a la parte trasera de la Villa tras la adquisición de la misma por Eloy Domínguez se reconoce más lujoso que el principal en lo que a espacios interiores se refiere. Distribuye, a través de un pasillo-galería sobre el arco carpanel un elegante comedor con artesanado de madera en el techo. Cada una de las artesas que lo componen dispone de adornos cuadrados o poligonales con molduras y adornos florales en el centro.

Las paredes interiores se encuentra revestidas de un imponente zócalo de madera que recoge los mismos ornamentos que el artesanado del techo y que se alza hasta el metro y medio de altura. Todavía se conservan en esta estancia los muebles que mandó hacer para la misma el indiano heredero de la Villa. Al fondo del volumen una nueva cocina y las estancias de servicio rematan la edificación hacia la finca.

Cabe destacar por su imponente elegancia la cerámica utilizada en los baños y zonas húmedas de la casa (todas reformadas tras la adquisición de la vivienda por Eloy Domínguez). El azulejo y los mosaicos cerámicos denotan la relevancia industrial de su familia. El baño principal distribuye bajo tres arcos carpanel los diferentes servicios de aseo con imponentes



Fig 128. Artesonado del comedor



Fig 129. Baño principal



Fig 130. Aseo de servicio



Fig 131. Cocina



Fig 132. Comunicación entre volúmenes (arco carpanel)



Fig 133. Detalle del salón.

azulejos cobrizos revistiéndolos. El suelo del mismo soporta un impresionante mosaico en tonos azules y marrones. Cocina, despensas, cuartos de servicio y aseos dan muestra de la relación familiar con el mundo de la cerámica y el azulejo.

Diferentes aberturas y huecos de la vivienda lucen vidrieras con diferentes motivos decorativos. Desde una escena típica valenciana hasta diversas ornamentaciones florales.



Fig 134. Hueco de escaleras del volumen original



Fig 135. Puerta de acceso al salón

II.2.2 Tres estudios de caso:
Casa de Manuel Alonso

Ayuntamiento: A Guarda

Parroquia: Stª María de A Guarda

Localización: Calle de Galicia Nº 60

Fecha de construcción: 1933

Indiano: Manuel Alonso Sobrino



Fig 136. Vista de la casa de Manuel Alonso desde la terraza superior de Villa María

Situada a escasos metros de Villa María, al otro lado de la carretera comarcal PO-552, confirma el modelo preferencial de emplazamiento comentado en la misma, a orillas de la carretera y con un pequeño espacio entre la vivienda y el cierre limítrofe con la carretera destinado a jardín, que hace las veces de paso entre el mundo exterior y la vivienda (Fig. 136).

El carácter particular con que se define la entrada a la vivienda de Manuel Alonso, característica comúnmente aceptada en la mayoría de estas promociones, la convierte en uno de los componentes de su estilo más claramente identificables. La parcela, con alrededor de 6.000 m², limita al Norte con la carretera nacional, Calle Galicia; a Sur con un solar de uso agrícola lindante con la Calle los Bechos; a Oeste con una zona verde pública y a Este con otras edificaciones y terrenos de cultivo.

La relación entre el espacio construido y los ámbitos del espacio vacío constituyen el entorno de la vivienda y parte indisociable a la misma, existiendo una lógica relación entre la escala del terreno sobre el que se ubica la casa y sus recorridos de acceso.

La casa de Manuel Alonso Sobrino está implantada al Noreste de la finca, en la esquina que linda con la carretera nacional y el área verde pública. La trasera del solar, hoy en día luciendo un impresionante jardín y construcciones anexas como merenderos y piscina, estaba dedicada al cultivo del maíz y la patata. En el lateral Oeste de la finca se encuentra el acceso a vehículos y una construcción anexa de garaje y casa para el servicio.



Fig. 137. Vista aérea de 1870. Implantación de la Villa.



Fig. 138. Vista frontal de la Casa de Manuel Alonso



Fig. 139. Vista lateral de la Casa de Manuel Alonso

El Indiano

Manuel Alonso Sobrino nació en A Guarda en 1898. Hijo de Agustina Sobrino Vicente (1859) y Ramón Benito Alonso Pórtela (¿?), es el séptimo de once hermanos, Agustín (1882), Rita (1883), Manuela (1886), Josefa (1887), María Concepción (1891), José Manuel (¿?), Flora (1896), Manuel Benito (1898), Ramón (1901) y Ramón Benito (1904) (Villa Álvarez, 2000).

Manuel Alonso proviene de una familia arraigada en la emigración, la suya supone la tercera generación de emigrados a las islas, normalmente de la mano de algún tío o hermano mayor como en el caso de Manuel, que emigró bajo la tutela de sus hermanos mayores Agustín y José Manuel quienes a su vez lo hicieron de la mano de un tío, Agustín Sobrino.

Basándose en la tesis de Villa Álvarez (2000), *Los Gallegos de Puerto Rico, 1821-1963, un proceso de formación de burguesía a ambos lados del Atlántico* se puede esbozar la trayectoria empresarial de este indiano. La familia Alonso Sobrino se asentó en San Juan de Puerto Rico aproximadamente en 1855, de la mano de Isidro Lomba Vicente, tío de Agustín Sobrino Vicente, a su vez tío de los hermanos Alonso Sobrino.

Al fijarse en la línea empresarial "Vega Baja", recogida en el anexo 1 de la tesis de Villa Álvarez (2000), se puede apreciar la evolución de car-

gos familiares en diferentes negocios isleños. De sobrinos a tíos se introducen en las diferentes actividades comerciales para las que son llamados a irse de España, comenzando por ser encargados, comerciales o mozos de almacén hasta llegar a gestores, comanditarios o dueños de alguno de ellos.

Alonso Sobrino Hermanos y CO. (¿?-1952) sociedad gallega de la capital de San Juan comenzó su actividad como almacén de telas y ferretería, inicialmente situado en la calle Cruz nº7, aunque después figuró siempre en la Calle Fortaleza nº69.

En cuanto a los comienzos de su actividad empresarial se desconoce todo, la primera noticia que se tiene sobre este negocio es de Abril de 1924 cuando, tras haber vencido su contrato social, se reconstituyó a manos de: Manuel Alonso Sobrino y José Alonso Sobrino, como gestores, y Agustín Alonso Sobrino como comanditario. El empleado, y primo de los anteriores, Manuel Álvarez Sobrino, era el apoderado general. Tras pasar a la categoría de comanditario, Agustín Alonso Sobrino pasó a residir en A Guarda. Un año después, en 1925, parece ser que José Alonso Sobrino también se retiró del negocio en activo pasando a residir a España. En el año 1929 ya era miembro directivo de Alonso Sobrino Hermanos el guardés José Español Lomba, pariente lejano de los hermanos Alonso Sobrino. Quien también debió pasar al puesto de gestor fue Manuel Álvarez Sobrino, el cual en mayo de 1931 mostraba su intención de retirarse para A Guarda tan pronto como regresara de allí su primo y socio Manuel Alonso Sobrino.

No se sabe si llegó a concretarse esta intención pues en Septiembre de ese mismo año, 1931, estaba en EEUU por negocios de la empresa. En el año 1934 consta que el menor de los hermanos, Ramón Alonso Sobrino, era ya “uno de los jefes de primera categoría de los almacenes de telas y otros géneros Alonso Sobrino Hermanos”. Lo que sí queda claro es que quien llevó las riendas de la sociedad a partir de la retirada de sus hermanos Agustín y José, fue Manuel Alonso Sobrino, a quien ya entre Octubre y Noviembre de 1929, se le veía en Estado Unidos “importando tejidos, olanes y musolines para surtir a sus clientes y sucursales”. En Noviembre de 1933 estaba en Estados Unidos por negocios. Unos meses más tarde, en Febrero de 1934, Manuel Alonso Sobrino realizó una operación muy arriesgada: realizó una sola compra de calzado en una fábrica de zapatos “por más de 50.000 duros de oro americanos” (Villa, 2000)

En los años 30 la sociedad Alonso Sobrino Hermanos y CO era un almacén que trabajaba al por mayor y surtía de mercancía a unas 20 tiendas por toda la isla. Una de ellas era la mercería que el guardés Juan Álvarez Español tenía en Humacao en la calle Noya y Hernández nº 20. En 1935 la propia sociedad tenía una sucursal en Vega Baja (nombre con el que se designa el grupo empresarial de la familia), en la calle Betances. En el año 1935 se incorporaron a la sociedad, procedentes de Santo Domingo, los sobrinos de los dueños, José (n.1912) y Laureano (n.1915) Pórtela Alonso, los cuales fueron rápidamente colocados como viajeros por la isla. Y aunque su trabajo se realizaba en coche, lo cierto es que la dinámica del negocio

les obligaba a llegar a lugares muy apartados: “había a veces que vender en los campos, y te cogía en un campo de esos y no había que comer. Había que ir a caballo, llevar las maletas [...]”^[3].

La expansión comercial de los hermanos Alonso alcanzó a la vecina república Dominicana donde puso varios negocios en su capital, concretamente tres de tejidos y dos de zapatos, colocando al frente de los mismos a dos sobrinos, a los que llevó directamente desde España, Agustín y Ramón Pérez Alonso (Manuel Alonso López, comunicación personal, 1990). Con el tiempo Ramón Pérez Alonso quedó al frente de la tienda La Moderna y Agustín Pérez Alonso de la tienda de calzado La Reina. En el año 1945 Alonso Sobrino Hermanos y CO seguía teniendo sus almacenes y oficinas en la calle Fortaleza nº69 donde se dedicaban al comercio de calzado, quincalla y mercería al por mayor y menor. Eran agentes exclusivos para Puerto Rico de los hilos Indio y Tecla. En 1946 Manuel Alonso Sobrino pasó a la categoría de comanditario y se retiró a vivir a España falleciendo él en 1959, y su mujer en 1988 (Villa Álvarez, 2000).



Fig 140. Retrato de Manuel Alonso

3 Entrevista a Laureano Pórtela Alonso, A Guarda, Julio de 1991, en AHUSC, Historga, nº 684.

La Villa

Esta llamativa vivienda aparece ante la entrada principal a A Guarda como un sobrio volumen de planta rectangular, de aproximadamente 16 x 12 m, formando su longitud mayor el alzado frontal limítrofe con la carretera comarcal de entrada a A Guarda.

La Villa, con una extensión aproximada de 6.000 m² de terreno, cuenta con una superficie total construida de 1.180 m² de los que corresponden a la vivienda 189 m². Implantada sobre suelo urbano de tipo residencial la fecha de construcción del inmueble data de 1933^[4]. Otras construcciones auxiliares tipo garajes, almacenes, invernadero y estancias de recreo fueron ocupando posteriormente el solar anexo a la vivienda de promoción indiana, que durante sus primeros años dedicó a la producción agrícola la casi totalidad de su terreno.

El cierre del recinto se compone de un muro de hormigón sobre el que se dispone una verja de hierro fundido de esmerado diseño que incluye pequeños pilares de piedra repetidos rítmicamente en toda su longitud que permiten la visión frontal y lateral derecha de la casa. En su alzado frontal se rompe el ritmo

definido por los pilares de piedra y verja de forja mediante cuatro imponentes pilares de sección cuadrada que enmarcan dos puertas y un portalón de acceso a la Villa. Los pilares están coronados por una figura piramidal de piedra, tipo pináculo, que confiere cuerpo al conjunto de entrada. En su alzado posterior la finca está cerrada por un muro de mampostería, de considerable espesor, que contiene el desnivel existente entre la finca de la Villa y el solar contiguo.



Fig 141. Proyecto Original "Casa de Don Manuel Alonso"

4 Referencia catastral de la parcela: 1495005NG1319N. En la información proporcionada por la Dirección General del Catastro del Ministerio de Economía y Hacienda la fecha indicada de su construcción es 1928. En los planos originales cedidos por José Luis Pereira Manzanares y su esposa Mercedes Alonso, figura, escrito a mano, "1933 se empezó esta casa, se termina 1935".

La vivienda está formada por dos plantas, sótano y buhardilla con una particular estructura central en piedra de cantería que acaba en una espigada torre que se eleva una altura más que la cubierta general de la vivienda que se desarrolla a diferentes niveles. Cada volumen compone una cubierta diferente de manera que el conjunto de la casa cuenta con 5 pequeñas cubiertas a tres aguas y una sexta más grande también a tres, los dos volúmenes laterales, el mirador, dos nuevos volúmenes sobresalientes y el volumen de acceso al torreón. Dada la importancia que para el promotor indiano tiene el aspecto exterior del edificio suele coincidir que en los proyectos de mayor presupuesto de obra, de mayor tamaño, abunde la complicación de las cubiertas con tejadillos a varias aguas, buhardillones, lucernarios o elementos singulares (Llanova, 2007). El material de cubrición de todo el conjunto es la teja cerámica árabe, la empleada en la arquitectura tradicional y que se construía en las tejas locales.

La combinación de los pocos materiales empleados; azulejo, sillares, revoco, forja y madera aportan al exterior de esta casa una gran sobriedad que acentúa la nobleza que transmite. Del conjunto destaca, como elemento principal de la construcción, la torre central que preside la Villa. La torre a lo largo de la historia de la arquitectura es un elemento formal de primera importancia que ha representado psicológicamente el poder de sus dueños en castillos, iglesias o palacios. La torre era empleada en la arquitectura romana para reforzar las murallas de las ciudades, las torres se situaban a los lados de las puertas de la ciudad remarcando el

significado de la entrada. En las fachadas de las iglesias medievales era notoria la combinación entre el recinto macizo horizontal y una fuerte dirección vertical articulada en la torre.



Fig 142. Alzado principal



Fig 143. Vista de la Torre sobre alzado frontal

La arquitectura del Ochocientos primero, y la sociedad burguesa e indiana después, recogen estas cualidades y las desarrollan con la



Fig 144. Alzado posterior



Fig 145. Vista de la Torre en el parte posterior

inclusión de torres y torretas en los edificios, probablemente envueltas con cierto halo de aspiraciones nobiliarias. De este modo, en la arquitectura indiana, la torre se yergue ineludible como factor distintivo, que en muchos casos se eleva por encima de las ordenanzas municipales de la época (Morales Saro, 1999).

En la casa de Manuel Alonso Sobrino la torre destaca por el espectacular mirador que configura su parte alta, con remate en cubierta a cuatro aguas y culminada por un pináculo, con grandes aleros, característico elemento de la arquitectura regionalista montañesa.

Este elemento con forma de torre se asume como el vocablo más característico de la vivienda. Con una planta aproximada de 5x5 m se eleva en piedra a través de la fachada principal toda lucida en azulejo naranja. A su nacimiento deja la entrada principal, con porche de madera pintada en blanco a tres aguas sobre ménsulas y misma teja que el resto de cubiertas. En la primera planta abre tres huecos de característica traza vertical. Los remates de estos vanos, tanto en jambas como en dinteles, a base de molduras de marcada geometría, predominando la lisa o filete, remarcan la verticalidad que adquieren las carpinterías, ya de por sí sumamente fragmentadas. Estas modulaciones formales de clara ascendencia modernista también configuran el resto de vanos de la fachada principal. En línea con la cornisa del resto del volumen abre tres huecos cuadrados que iluminan el conjunto de la escalera que accede al mirador; una vez en él, tres fachadas del mismo se abren al exterior mediante tres ventanales verticales cada una. Como

es frecuente en la casa montañesa, la torre se remata en altura con una solana definida por la secuencia de modillones de geometría cuadrada que se suceden en todo el perímetro de la misma (Gamundi, 2000). Cabe destacar el sobresaliente alero de la cubierta que vuela sobre el porche de entrada.

A ambos lados del eje que marca el torreón montañés el resto de la fachada principal responde a una composición rigurosamente rítmica y simétrica que dispone cuatro vanos por planta, y en la que el continuo azulejado naranja solo se rompe por el torreón pétreo y por el resalte que enmarca, desde el zócalo, huecos, esquinales, línea de imposta y cornisa a modo de faldón superior.

Llama la atención la ornamentación aplicada en el perímetro de vanos y en las esquinas de los edificios indianos y en la arquitectura gallega en general. El uso de la decoración de los vanos adquiere una notable importancia durante el Renacimiento y el Barroco perviviendo de forma continuada a través de los diferentes estilos posteriores –Neoclasicismo, Historicis-



Fig 148. Piscina (anexos)



Fig 146. Alzado lateral izquierdo

mos y distintos Eclecticismos-. Ya en la arquitectura vernácula popular es frecuente la utilización de sillares perpiaños para el refuerzo de los vanos y esquinas de las construcciones (Gamundi, 2000).

El sólido zócalo de piedra del semisótano alza la planta baja cerca de 1,70 metros sobre la cota del terreno y configura un volumen basamental adelantado sobre la fachada principal a modo de terraza y atrio de entrada. Este volumen está presidido por una escalinata central de un solo tramo en piedra con barandal macizo de obra y forja de hierro fundido que se corona, en su arranque, con dos faros, también en forja. Este volumen basamental configura una terraza pavimentada con mosaico cerámico de ornamentación floral en tonos azules, marrones y blancos. Como se vio en el estudio anterior Manuel Alonso fue cuñado de Eloy Domínguez e incluso llegó a participar como socio con él, de ahí que toda la cerámica



Fig 147. Alzado lateral derecho

de la Villa provenga de la fábrica de este último e incluso haya materiales iguales en ambas Villas⁵.

La fachada posterior, al igual que la principal es totalmente simétrica, el único elemento que rompe el ritmo de la composición es la terraza de acceso a la planta baja, que, situada en el lateral izquierdo, dispone de escalera lateral hasta la cota del jardín. En este alzado el torreón axial pierde una cierta fuerza visual al encontrarse revestido también de azulejo blanco y no de piedra como sucede en el al-

zado principal. Su cuerpo se parte al nivel de la línea de imposta bajo la que abre una puerta que da acceso al descansillo de la escalera lateral. Las aberturas en este alzado posterior repiten la disposición de la anterior, cuatro por planta, alterando únicamente la composición de la torre que solamente abre dos pequeños huecos superiores, que iluminan la escalera de acceso al mirador, y un ventanal, de suelo a techo, a la cota del descansillo de las escaleras interiores, que remata con la línea de imposta.

La fachada lateral derecha rompe la rigurosa simetría que caracteriza a la principal y posterior mediante la profusión de un imponente mirador que sobresale en la planta baja y configura una importante terraza en la primera.

El mirador se articula mediante una serie rítmica de columnas de piedra de fuste lineal y capitel geométrico que enmarcan 9 ventanales de composición vertical y tendencia modernista cuyo dintel configura el faldón base de los balaustres de la terraza. El estilóbato base de las columnas forma un curioso mosaico tipo "almohadillado" hecho a base de cemento y



Fig 149. Garaje (anexos)

5 El azulejo es el material más característico de la promoción indiana de A Guarda por el importante papel del guardés Eloy Domínguez en la sociedad local y por la estrecha relación, en muchas ocasiones familiar, existente entre los emigrados que decidían levantar a su retorno un nuevo hogar acorde a su nueva condición social. Villa María y la casa de Manuel Alonso comparten muchos de los materiales cerámicos que las componen. Desde la cerámica del atrio de entrada de la casa de Manuel Alonso, la misma que luce el baño principal de Villa María hasta el azulejo cobrizo que enmarca las fachadas de la misma, material representativo del baño principal de la casa de Eloy Domínguez.

azulejo que busca las formas y proporciones de la secuencia almohadillada de la solana del torreón. De nuevo el basamento pétreo de la vivienda se adelanta a la fachada para destacar el mirador y componer, junto al estilóbato, las columnas y el faldón superior un sólido volumen pétreo. En la primera planta la terraza sirve al dormitorio principal donde abre tres ventanales de nuevo de tendencia vertical, de suelo a techo enmarcados en paramento pétreo. Del resto de la fachada destacar las otras dos ventanas abiertas a su lateral izquierdo y el curioso juego que dibujan las diferentes aguas de la cubierta así como el torreón y el volumen que le sirve de acceso y se alza longitudinalmente sobre la fachada.

De la fachada lateral izquierda cabe destacar el pórtico que configura el vuelo de un balcón en la primera planta y que, sobre apoyo de dos pilares, a modo de columnas de fuste liso, cubre una puerta de acceso lateral. El balcón, con basamento igual al de la solana superior en azulejo y cemento, se encuentra abalaustrado, al igual que el resto de barandas de la casa, en fábrica de obra pintada en blanco. Dos pequeñas aberturas en el imponente zócalo abren luces al sótano. El resto de la fachada se completa con cuatro huecos, ventanas superiores y en planta baja ventanales con antepecho abalaustrado.

La Villa se completa con varias construcciones auxiliares, de entre ellas, datan de la fecha de construcción de la vivienda: el invernadero, los garajes y la casa de servicio. A pocos metros de la fachada posterior se ubica el invernadero y sala de estar exterior. Se trata de una cons-

trucción de dos volúmenes, la sala, de una altura y planta cuadrada que trabaja a la misma cota que el jardín superior, y el invernadero, de planta rectangular, bajo la sala y con acceso desde el jardín inferior.

Desde la escalinata de la fachada posterior, tras una zona arbolada, se accede a la sala de estar exterior (Fig. 151). Lo más característico de esta construcción auxiliar es su revestimiento interior, azulejos de ornamentación floral y animal, pájaros en su mayoría, de colores muy vivos propios de la corriente Modernista o Art Nouveau, de influencia francesa y belga, que se desarrolló en Europa en el último decenio del siglo XIX. Un impresionante zócalo, de 1.20 metros de altura, recorre todos los paramentos interiores de la sala que es totalmente abierta en su frontal. Seis grandes ventanales cubren los alzados laterales y posterior.



Fig 150. Casa de servicio (anexos)

Desde el jardín trasero, bajo la sala, se accede por una escalera lateral al invernadero que se desarrolla a una cota inferior a la del jardín. De planta rectangular y cubierta de fibrocemento, de sus cuatro paramentos, tres son exteriores y con aberturas superiores y uno interior que comunica con una zona de almacén (sótano de la sala exterior), el pavimento es cerámico de motivos geométricos, naranjas y azules.

Exteriormente ambos volúmenes se integran en uno. Las paredes exteriores revocadas y pintadas en blanco integran azulejo naranja en el sotabanco de la cubierta plana.

La casa de servicio (Fig. 150) compone una construcción de planta baja, planta primera y bajo cubierta donde se alza otro torreón, a una escala de menor envergadura, y cubierta a tres aguas con pináculo. La casa, de planta rectan-

gular, esta revestida en azulejos de 10x5 cm de tono beis, de fábrica de obra son los esquinales, línea de imposta, huecos, zócalo y cornisa, destacan por su pintura azul añil. Bajo el arranque de las ventanas destacan jardineras longitudinales en azulejo de motivos geométricos.

El garaje (Fig. 149), de planta cuadrada, aparece como una construcción aislada al fondo del jardín y frente al acceso de vehículos que ocupa la franja este del solar. Revestido en azulejo azul su cubierta plana actúa de terraza abalaustrada en fábrica de obra y con solana azulejada.

El resto de construcciones auxiliares, como la piscina y el merendero, que hoy en día ocupan el solar, son posteriores a la promoción indiana. Originalmente todo el solar se dedicaba al cultivo del maíz y de la patata.



Fig 151. Salón exterior e invernadero



Fig 152. Vista interior del invernadero

El Interior

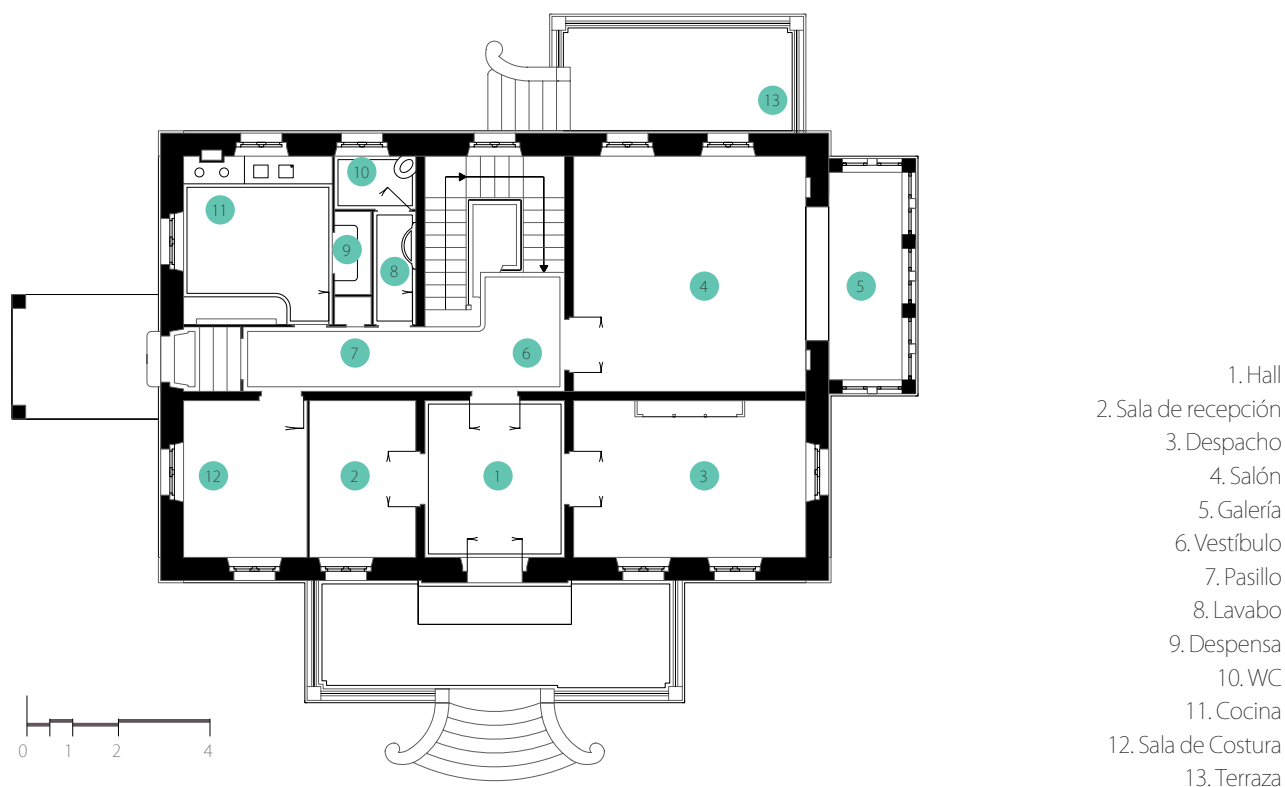
Esta vivienda destaca por su seducción visual, sobresaliendo del entorno gracias al atractivo y nobleza de los materiales con que se ejecuta. El lenguaje ornamental servía de expresión a los valores recién acuñados por el indiano enriquecido, valores que se manifiestan tanto en la fachada como en el interior. El estilo con el que se diseña la vivienda en sus formas externas se transporta a techos, paramentos interiores, puertas o ventanas.

El concepto de espacio que hoy conoce la vivienda burguesa se va configurando lenta-

mente a través del siglo XIX, motivado por la nueva situación socioeconómica consecuencia de la industrialización y por la consiguiente transformación de las costumbres y valores de la nueva burguesía capitalista que la acompaña (Simó, 1989).

Este valor que la nueva burguesía pretende se muestra de forma sobria en toda la vivienda de Manuel Alonso, todos los espacios comunes revisten sus paramentos interiores con un elegante zócalo de madera, que se extiende por el perímetro de puertas y ventanas. En muchas de las salas, como la sala de recepción, el salón o el despacho la madera cubre también los techos, luciendo artesonados de mayor y menor talla.

Fig. 153. Planta baja. Casa de Manuel Alonso



Las carpinterías son de madera pintada con sistema de apertura de guillotina. La puerta de entrada, en la misma madera, presenta dos vanos acristalados, con forja blanca, sobre base de madera tallada con motivos vegetales.

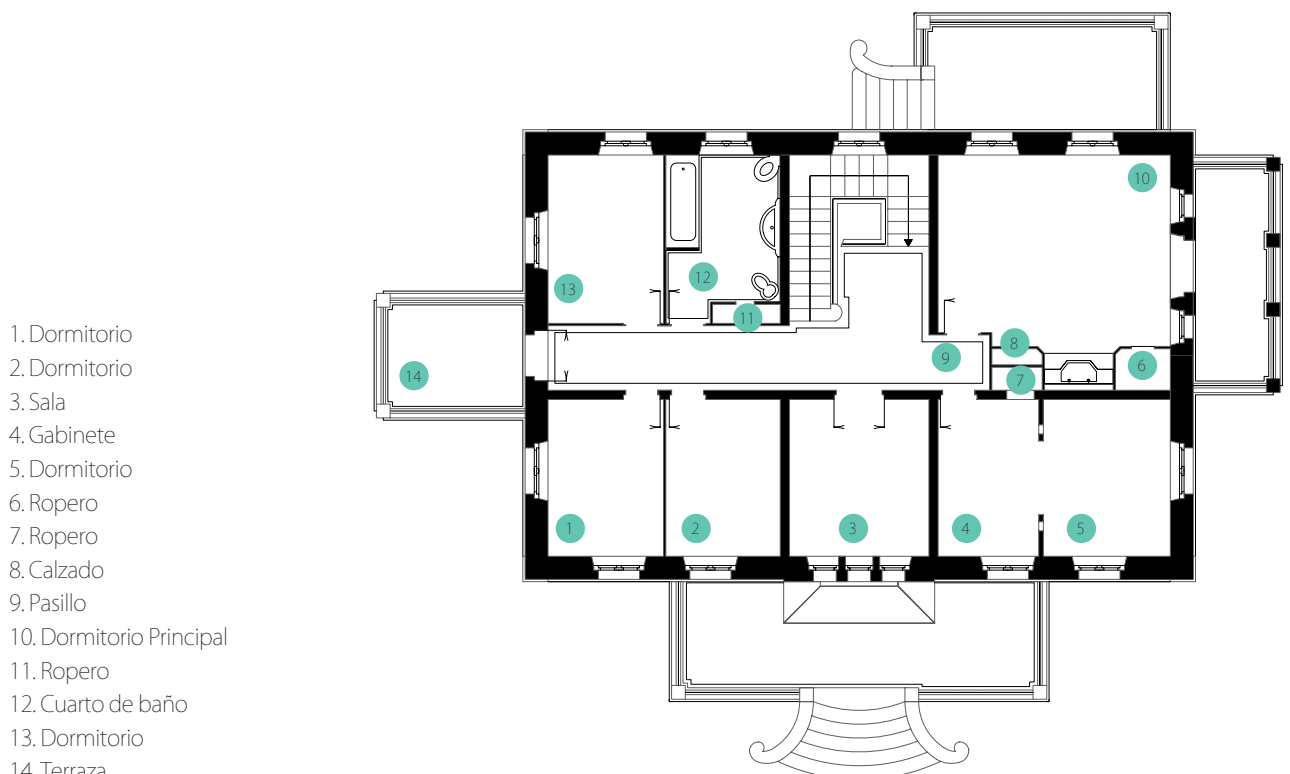
Las dependencias donde se acumula un mayor número de recursos decorativos son las de más representatividad y de mayor uso público y social. El zaguán, la sala de recibir, el despacho y el comedor son los más importantes. Las posibilidades económicas del promotor siempre se relacionan con el derroche en este tipo de elementos prescindibles (Llanova, 2007).

El zaguán emplea zócalo de azulejo de cerámica esmaltada de la fábrica de Don Eloy y

puerta acristalada con madera tallada y cristales opacos que abre la entrada a la zona de hall y comunicaciones verticales. Desde aquí se accede a mano derecha a la sala de recibir y a mano izquierda al despacho. De estos dos espacios cabe destacar su mobiliario, el original de la época, que junto a otros enseres y objetos ornamentales procedentes de diferentes países que Manuel Alonso visitó, dotan a las estancias de sobriedad y exotismo.

La sala de recepción suele constituirse como un espacio elegante y agradable, se encuentra al frente de la casa y es el espacio destinado a recibir las visitas. En ella se puede ver un piano y algún mueble de madera exótica, en este espacio el falso techo de escayola remata con

Fig 154. Planta primera. Casa de Manuel Alonso



moldura adornada y pintada como marco de la habitación y en el centro la lámpara pende de un rosetón de madera. Sobre la línea superior de los huecos de la sala otra moldura de escayola cubre el perímetro de la habitación.

El despacho es una estancia que va a aparecer en las viviendas de mayor tamaño, también se le denomina “escritorio” o “estudio” y es el espacio donde el indiano se dedica a atender los negocios familiares. También era utilizado para recibir y atender a las visitas masculinas que llegaban a charlar o a negociar. Del despacho cabe destacar su revestimiento en madera hasta el metro y cincuenta de altura, así como el mobiliario.

Tras estos dos primeros espacios más públicos, el hall de entrada comunica, lateralmente, con la zona de comedor a la derecha y un pequeño pasillo de servicio a la izquierda. Al fondo se encuentran las escaleras de acceso al piso superior y el tramo inferior que comunica con la salida trasera al jardín y con el acceso al sótano.

El comedor es quizás la estancia más importante de la casa. Un gran zócalo de madera noble respalda las cómodas y vitrinas en las

que se acomoda la vajilla y cristalería. El techo está decorado con un artesanado de madera labrada con rosetones (Fig. 161). En su pared lateral, volcada al Este, se abre una galería, a modo de mirador acristalado, revestida interiormente en madera, configurada por siete grandes ventanales (Fig. 160).

Los principios de salubridad e higiene son ampliamente debatidos en el panorama arquitectónico del cambio de siglo. La preocupación por la salud influyó en muchos de los factores que conforman la estructura interna de la casa y el indiano retornado va a inculcar en su mentalidad las tesis higienistas que por estas fechas solo estaban al alcance de las clases más favorecidas (Fig. 156).

Las dimensiones de las habitaciones se amplían ya que se consideraba recomendable para la salud un volumen mínimo de 50 metros cúbicos como campo respiratorio mínimo para cada persona. La ventilación e iluminación se garantizan mediante grandes superficies acristaladas. Pero quizás el aspecto más relevante de dichas tesis era el relacionado con el agua (Llanova, 2007).



Fig 155. Comedor



Fig 156. Instalación sanitaria principal



Fig 157. Escritorio



Fig 158. Cocina



Fig 159. Pasillo planta primera



Fig 160. Galería



Fig 161. Artesonado comedor

El ala oeste de la planta baja se ubican, distribuidos mediante pasillo, los espacios de servicio y otros más privados e íntimos. El primero es el baño, que destaca por sus dimensiones y su distribución en dos espacios. Tras la puerta de acceso se entra en un pequeño hall que contiene los lavabos, de porcelana y con pedestal en tonos azul cielo y blanco. Dos espejos, dos jaboneras y un porta toallas completan el espacio, desde ahí, mediante puerta de madera y vidrio opaco se accede a la zona de inodoro, bidé y bañera. Todas las piezas son de la misma porcelana que el lavabo de la entrada. El baño se encuentra revestido en azulejo azul con esquinales y zócalo en un tono más oscuro. Cabe destacar la cerámica del suelo que es exactamente la misma que la del baño principal de Villa María, la casa de Don Eloy.

Los otros dos espacios a los que da acceso el pasillo son la cocina (Fig.158) y la sala de servicio, o pequeño comedor. La cocina fue remodelada hace años a causa de su mal estado de conservación. Al fondo del pasillo hay un acceso lateral, la entrada para el servicio.

Al fondo del hall de entrada se encuentra la escalera principal, dispuesta en el centro de la composición. Escalera de tres tramos en madera con pasamanos también en madera esbeltamente tallada.

La primera planta dispone los dormitorios y otro de los baños. El pasillo que comunica las diferentes estancias presenta zócalo de madera tallada al igual que todas las puertas de los diferentes compartimentos (fig. 159).

El baño del piso superior utiliza la misma loza y suelo cerámico que el del piso inferior, únicamente cambia el tono de los azulejos del revestimiento que en este caso combina el beis con el azul cielo. En este piso el baño compone un único espacio y todos sus elementos son los originales de la época, actualmente todos en servicio. El techo presenta moldura de escayola a modo de marco y figura en forma de rombo central sobre la lámpara.

Los dormitorios cobran especial relevancia por su amplio tamaño y luminosidad. La madera, como en el resto de la vivienda, es el material

por excelencia. Puertas, zócalos y muebles de diferente índole componen un conjunto destacable. Los dos dormitorios principales comunican entre sí por una puerta interior. El dormitorio principal presenta un impresionante cabecero de madera tallada mandado hacer sobre los años 50.

Decía Viollet le Duc (1990) que si existe una obra humana capaz de ofrecer una imagen del estado en el que se encuentra una civilización determinada, es la habitación, la casa, ya que todo hombre y toda civilización manifiesta sus gustos, usos, costumbres, y hábitos cotidianos en la casa donde permanece con su familia. Y esa casa es al mismo tiempo, o debe ser, expresión juiciosa tanto de las costumbres como de las necesidades impuestas por el cli-

ma, la manera de vivir y las posibilidades económicas.

La casa de Manuel Alonso Sobrino es reflejo de los cambios de gustos y hábitos cotidianos del emigrado retornado. Su atención se centro en buscar el confort y comodidad que los nuevos tiempos y su nueva posición económica le van a permitir.

La casa se convierte en un espacio confortable para la vida en la medida en que los espacios se multiplican y se individualizan. Los techos son altos y las habitaciones crecen en amplitud, ventilación e iluminación. Las decoraciones son ricas y el mobiliario también se especializa.



Fig 162. Vista la de Casa de Manuel Alonso desde una de las terrazas de Villa María

Ayuntamiento: A Guarda
Parroquia: Camposancos
Localización: Barrio da Portela
Fecha de construcción: 1930?
Indiano: Camilo Carrero Lorenzo

II.2.2 Tres estudios de caso: Casa das Torres

Fig. 163. Vista principal de la Casa das Torres



Esta peculiar vivienda de promoción indiana conocida como “La Casa de las Torres” se alza frente a la carretera comarcal PO-355 “Carretera de Camposancos”. Nuevamente el emplazamiento a orillas de las carreteras generales se confirma como el modelo preferencial de asentamiento y, como es frecuente, dispone de un espacio previo, a modo de acera particular, que por medio de un cierre hace las veces de frontera, y aísla al inmueble del entorno circundante.

La casa se ubica en una parcela rectangular, con una superficie de 850 m², bordeada por dos calles que conducen al núcleo urbano de la parroquia de Camposancos. La posición del inmueble dentro de la parcela permite la visión de dos de sus fachadas, la frontal y la lateral derecha. En la parte trasera del solar aun se conservan los antiguos cobertizos de labranza anteriores a la construcción de la casa.

Nuevamente el sentimiento por el lugar de nacimiento está latente en la vida del indiano que, tras adquirir una situación económica elevada a través de la emigración, construye una nueva vivienda en su lugar de origen.

La casa, que responde al modelo de vivienda unifamiliar aislada, presenta dos tipos de cierre: el de la fachada principal, límite con la carretera comarcal, y el de la fachada lateral derecha. El primero consta de un zócalo de mampostería recebada sobre el que se dispone una verja de balaustres de hierro forjado. El segundo se constituye como una tapia que rodea lateralmente la finca y establece el límite del camino.



Fig 164. Localización en la parroquia de Camposancos



Fig 165. Situación en linde con la comarcal PO-355



Fig 166. Vista desde la comarcal PO-355

El Indiano



Fig 167. Fotografía de Camilo Carrero

Camilo Carrero, como era conocido por la mayoría de los ciudadanos de entonces, se llamaba en realidad Camilo Carrero Lorenzo Roque, nació en la parroquia de Camposancos la noche del 16 de agosto de 1884, y fue inscrito en el Registro Civil de A Guarda por su abuelo materno D. Casimiro Domínguez Carrero, de 59 años de edad y de ocupación agricultor^[6].

Figura como "hijo ilegítimo" de María Carrero Lorenzo, de 19 años de edad, de profesión "jornalera" sin indicación ninguna al nombre del padre. Su abuela materna era Doña Tecla Lorenzo. Con 13 años emigró a Santo Domingo de donde pronto regresó atemorizado por un ciclón que arrasó la isla a los pocos años de llegar. Regresó a su Camposancos natal del que no tardaría en partir de nuevo de la mano de su tío Juan Andrés Carrero Lorenzo^[7].

Trabajó en la capital, Santo Domingo, en la firma comercial Munné & CO., más tarde funda la

sociedad García & Carrero (almacén de importación y exportación de artículos alimenticios), después Camilo Carrero Lorenzo se asocia con Vega, Pérez & CO.

Antes de regresar a su Camposancos natal Camilo reconoció a dos hijas nacidas en Santo Domingo de una relación sentimental, años más tarde de ser fusilado, el 7 de diciembre de 1936, recibieron la herencia de su padre, parte de la cual era un porcentaje de la Casa de las Torres que luego vendieron a D. Camilo Pérez Vicente.

Camilo, soltero por vocación, tuvo otros dos hijos en su tierra natal, Generoso y Eloy que al no estar reconocidos no tuvieron derechos sobre la herencia de su padre.

La casa de Las Torres fue edificada después de llegar Camilo de la República Dominicana en 1930. La encargó al contratista de Camposancos D. Teodoro Sabariz Pérez (1848-1927).



Fig 168. Licencia municipal para el cierre de la finca, 1925

6 Registro Civil de A Guarda N° 1574953/02 Folio nota N° 153

7 Indicar que por aquellas fechas los hijos de soltera figuraban en el registro con un solo apellido, y en este caso Roque Camilo Lorenzo.

La Villa

Una de las características más expresivas de la arquitectura del XIX es la aparición de una cultura historicista producida por el acercamiento a arquitecturas muy distintas, geográfica e históricamente. El conocimiento histórico fomenta una ideología proyectiva que asocia y adscribe con cierto descriptivismo una filiación estilística a cada programa arquitectónico. Si hay un historicismo eclesiástico medievalista hay también un historicismo doméstico clasicista, de aplicación con modelos de autor en la arquitectura indiana (Gamundi, 2000).

Del rechazo del emigrante enriquecido al proyecto autóctono surgen viviendas cuya tipología y aparato ornamental les confiere el carácter de piezas singulares y suponen excepcionales ejemplos de arquitectura residencial indiana adscritos a los diversos estilos cultos que se prodigan y encuentran su vía de penetración en las tierras gallegas a través de álbumes, catálogos o simples fotografías que el indiano trae consigo a su regreso al terruño.

Sin duda a la hora de hablar del eclecticismo, uno de sus caracteres más destacados es el de su tendencia al Monumentalismo, término que según el Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes significa "Afición a las construcciones monumentales", siendo Monumental "Lo muy excelente y señalado en su línea: un edificio grandioso [...]. Estilo grandioso, de amplias concepciones y ejecución acorde" (Echeverría, 2003). De todas las Villas del municipio la "Casa das Torres", en cuanto a su arquitectura, es la que más busca esta tendencia monumental, elevándose, en su fachada principal, mediante dos torreones que flanquean un impresionante mirador al río Miño (Fig. 171).

La maravillosa casa de Camilo Carrero Lorenzo, de base cuadrada, crece tridimensionalmente modulando un prisma regular con generosa altura en las dos primeras plantas y disminuyendo en la tercera, las torres. Esta regularidad en la configuración volumétrica se rompe con la introducción, en la fachada principal, de dos torres de planta cuadrada embebidos en el prisma de partida. Ambos cuerpos presentan



Fig. 169. Vistas desde la terraza superior de la casa, desembocadura del río Miño con Portugal al fondo.



Fig. 170. Vista principal y lateral de la casa das Torres

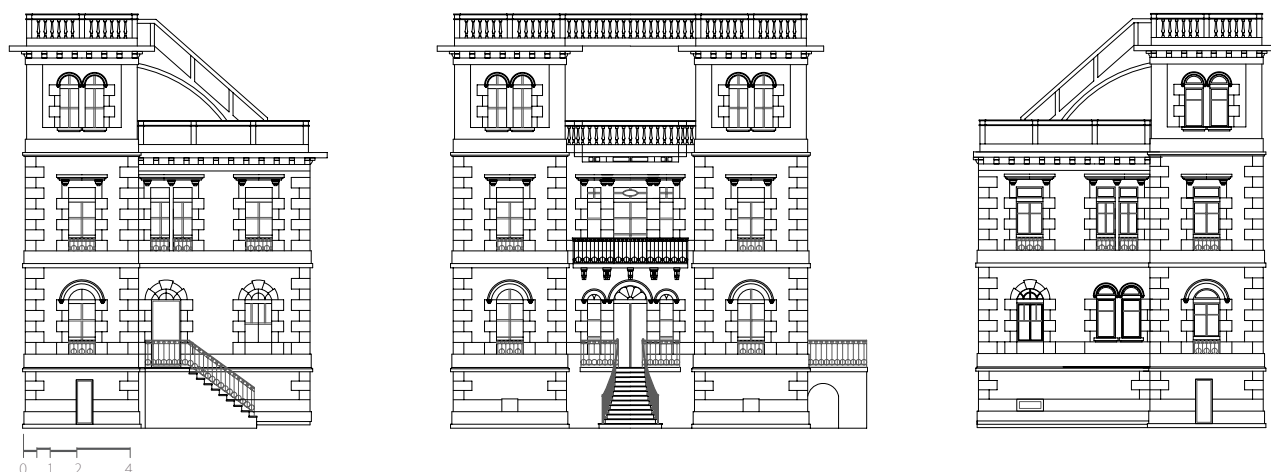


Fig 171. Alzado principal y laterales de la Casa das Torres

cubierta plana, al igual que el cubo-cuerpo principal (Fig. 170 y 171).

La volumetría aislada original de la Casa de las Torres se vio alterada en el momento en que los actuales propietarios necesitaron remodelar la cocina y dependencias de servicio. Comunicaron, sobre el alzado posterior, el volumen central de la planta baja con parte de los cobertizos mediante pasarela volada que permitía dejar libres los accesos a las bodegas desde la fachada trasera y la comunicación directa con la casa.

La azotea o cubierta plana presente en esta casa es adoptada por este y otros indianos tras su prolongada estancia en América a pesar de no ser propicia para el clima de Galicia. Los balaustres constituyen otro de los vocablos de clara ascendencia colonial y fuerte influencia en la vivienda. Se diseminan perimetralmente sobre la cornisa formando un sotabanco. Este elemento proporciona unidad al conjunto y se presenta como un fuerte motivo ornamental.

Bajo la apariencia de una amalgama de vocablos, bien rescatados de sistemas formales del pasado, la complejidad del aparato ornamental del inmueble, representa un acercamiento al "cajón de sastre" que supuso el eclecticismo. Como en tantas ocasiones el promotor se preocupa más de que su obra se construya con abundante ornamento aunque por ello padezca de falta de gusto o exceso de pretensión. No en vano el eclecticismo suministra al cliente indiano un proyecto acorde con sus intenciones de apariencia y monumentalidad.

En esta ocasión se recurre a diversos lenguajes formales que abarcan desde el ya mencionado vocablo colonial hasta soluciones modernistas que se concentran en el perímetro de los vanos. El eclecticismo al que se acoge esta vivienda se manifiesta desde un nivel epidérmico y decorativo que incorpora al muro recercado, aplacados que simulan sillares, resaltos que dibujan motivos geométricos, potenciando el resultado híbrido final.

De este modo la fachada principal se muestra presidida por una acusada escalinata de piedra con pasamanos de hierro forjado que da acceso a la primera planta que se eleva acusadamente sobre el sótano. Bajo la superficie que da acceso a la entrada principal se abre un paso a nivel que da acceso, bajo la escalera de entrada, a una de las bodegas del sótano.

La planta sótano, que alberga las bodegas, se desarrolla en tres bóvedas longitudinales (Fig. 172), contando cada una de ellas con dos entradas. A las laterales se puede acceder desde la fachada posterior y por los laterales de la edificación y, a la central, desde las fachadas posterior y principal. Las bodegas abren pequeños ventanales a la altura del zócalo pétreo que envuelve el volumen basamental de la casa.

La puerta de entrada está formada por un triple vano con arcos de medio punto con hueco acristalado sobre hierro forjado. El vano central alberga la puerta principal en madera tallada. Los vanos laterales, mucho más estrechos, no son practicables y únicamente se dis-

ponen como entradas de luz. Sobre estos tres arcos vuela, sobre cinco ménsulas de piedra, el balcón de la planta primera. A ambos lados, en la base las torres, dos ventanas de arco de medio punto, completan el alzado frontal de la planta baja.

En la primera planta los dinteles son de mayor relieve y adoptan la forma de una especie de frontón rectangular sostenido por ménsulas de piedra tallada que enlazan con las jambas. Con una distribución casi simétrica nuevamente se abren dos vanos laterales, uno en cada torre, y tres en el cuerpo central, que presenta un balcón volado cerrado con barandal de hierro forjado. El frontón de este cuerpo central está sustento por cuatro ménsulas, de menor talla que las laterales, que enlazan con las jambas de composición geométrica que perfilan cada hueco así como los esquinales. Esta primera planta remata en una cornisa volada y sustentada por ménsulas. Sobre ellas aparece, en la parte posterior, un sotabanco y en la delantera, entre las torres, una balaustrada que cierra la amplia terraza formada por la cubierta plana del volumen central.



Fig 172. Bóveda sótano



Fig 173. Escalera de acceso principal



Fig 174. Cierre principal



Fig. 175. Diferentes vistas del lateral derecho. Acceso lateral a la vivienda.

En la segunda planta las dos torres con balaustres rematan el conjunto confiriéndole una clara ascendencia colonial. Uno de los elementos más característicos de la vivienda de Camilo Lorenzo Carrero lo compone la pasarela volada que une las dos torres sobre el volumen central. En los torreones únicamente dos vanos de tendencia vertical, con claras connotaciones palaciegas, nuevamente rematados en arcos de medio punto contiguos repiten la imagen de la planta baja (Fig. 171).

El volumen central en esta planta se encuentra cerrado por balaustrada de piedra que juega, estéticamente, con el resto de balaustres que rematan los torreones y limitan la pasarela que los comunica. Esta segunda planta remata en una cornisa volada y sustentada por ménsulas.

Los alzados laterales mantienen los mismos principios compositivos que el frontal. En el derecho se encuentra, a modo de acceso lateral, otra escalinata, de mayor cuerpo que la principal, que nos conduce a las áreas de ser-

vicio. Por esta escalera de un solo tramo se accede a una pasarela volada que se eleva sobre un arco de medio punto que permite el paso inferior desde el jardín a las antiguas cortes. De nuevo el volumen basamental del sótano eleva de forma destacada el acceso a la planta baja y permite, a la cota del jardín, abrir hueco de entrada al sótano de la vivienda.

La puerta de entrada lateral a la planta baja, en carpintería de madera lacada a blanco y tallada, se abre bajo un arco de medio punto con hueco acristalado y moldura de hierro forjado. A cada uno de los lados de la puerta hay dos vanos laterales también bajo arcos de medio punto de idéntico cuerpo que en el alzado frontal (Fig. 175).

La configuración del resto de huecos de las fachadas laterales repite el mismo orden que la frontal. Arcos de medio punto en planta baja y segunda (torreones) y dinteles mayores con forma de frontón entrecortado sobre ménsulas de piedra en los huecos de la primera plan-

ta. Destaca en el lateral izquierdo de la vivienda la escalera de acceso a los miradores de las torres, que va desde la azotea del volumen principal hasta la cubierta plana del volumen izquierdo. Se trata de una escalera de un solo tramo y de tabica de sección acampanada, en piedra y con barandal macizo, que da acceso al mirador izquierdo. Este mirador comunica por pasarela volada tipo puente, de piedra y abalaustrada, con el mirador que compone la cubierta del torreón derecho (fig. 170).

La casa, en contraposición con las otras Villas estudiadas, apenas dispone de espacio destinado a jardín; la mínima zona entre el cierre frontal y las escaleras principales y el espacio adyacente a las escaleras laterales disponen de algunas jardineras. El límite izquierdo del solar, una pequeña franja longitudinal, era la destinada a huerta; hoy unos cuantos árboles frutales y maleza lo ocupan. Se conservan eso sí, en la parte trasera, los establos y cobertizos que servían de apoyo a las labores agrícolas de la familia. Como se mencionó anteriormente parte de los cobertizos fueron remodelados y anexados a la volumetría de la casa durante la remodelación de las áreas de servicio de la vivienda.

El proceso espacial de entrada es uno de los hechos arquitectónicos más sugerentes de la casa. La Casa de las Torres también intenta marcar ese carácter particular a este espacio. Al contrario de lo que sucede en Villa María o en la casa de Manuel Alonso, la casa de Camilo Carrero carece de ese espacio de transición entre una zona pública y una privada, entre el exterior y el interior del inmueble.

Como ya se vio con anterioridad existe una estrecha relación entre la escala del terreno sobre el que se ubican las casas y la complejidad de los recorridos de acceso. En las fincas de gran tamaño y gran profundidad de parcela, la vivienda tiende a apartarse de los caminos dejando un amplio espacio entre la fachada y la cerca, lo que permite enriquecer el recorrido de ingreso (Llanova, 2007). En este caso no existe la doble entrada, peatonal y de vehículos ni el recorrido de entrada se encuentra adornado con bancos, fuentes o estatuas.

La entrada se hace a través de un pequeño espacio, a modo de acera particular y lindante a la carretera, que dispone jardineras de obra de planta geométrica y decoración, en las centrales, a base de material cerámico de tendencia modernista que le otorgan colorido. El cierre, de cachotería, excepto en el frontal, permite, por su reducida altura, la visión total de la fachada principal. En el alzado frontal el límite se hace mediante un muro de cantería de escasa altura con enrejado de hierro fundido. Frente a la escalinata de acceso a la puerta principal dos columnas de granito con capiteles cuadrados y motivos geométricos sirven de jambas al portal de entrada, en idéntico hierro fundido que el muro colindante (Fig. 174).

La estructura portante de este edificio responde a las técnicas constructivas locales, muros de carga mamposteros ocultos bajo revoco y forjados de madera. Merece especial atención la robustez de sección en las carpinterías que aún se conservan, puertas en su mayoría. Finos trabajos en hierro forjado para los antepechos que protegen los ventanales, cuidados traba-

jos de carpintería en las puertas de entrada, alusiones a la cantería y al sillar bien labrado expresan la categoría de esta construcción y su tendencia a la monumentalidad.

Por su carácter ecléctico demanda materiales en consonancia y en este sentido la abundancia de canteras en el entorno^[8] facilitó el uso de nobles materiales para las construcciones lo que se pone de manifiesto, de forma especial, en la casa de Camilo Carrero Lorenzo. La piedra de sillería se usará para basamentos, como ocurre en la casa de Manuel Alonso Sobrino, estudiada anteriormente, también en cornisas, el total de casas y Villas estudiadas la emplea, en forma de modillones y en muchos de los elementos decorativos de la arquitectura indiana de la zona, siempre en consonancia con la calidad de la construcción.



Fig 176. Escalera exterior de acceso al mirador de las torres.



Fig 177. Vistas de Portugal desde la torre Este



Fig 178. Vistas de la desembocadura del Miño desde la torre Este

8 En tiempos del Catastro de Ensenada, a mediados del siglo XVIII, la zona del Bajo Miño, concentraba un gran número de artesanos de la piedra, canteros y cachoteiros. En el citado Catastro figuraban en Camposancos 14 vecinos con el oficio de canteros y 53 con el de canteros cachoteiros; 18 y 53 respectivamente en la parroquia del Rosal; 8 y 51 en la de A Guarda; y 17 y 244 en la de Salcidos (Respuestas Generales en <http://pares.mcu.es/Catastro>).

El interior

Si las representaciones materiales, configuradas en la arquitectura indiana del cambio de siglo, expresan las concepciones generadas por la arquitectura europea precedente, sus interiores refuerzan esta tesis, evidenciando la nueva manera de estar de estos hombres económicamente poderosos, viajados y cultos.

Podía destacarse la matriz clásica, fuertemente marcada por la simetría y el equilibrio de proporciones, tanto en la planta como en las fachadas, de las construcciones hasta ahora estudiadas. Son construcciones axiales, donde asumen posición destacada ciertos espacios y compartimentos. Si se comparan estos proyectos con el programa de "hotel pour un riche particulier" que Viollet-le-Duc presenta en su libro *Entretien sur l'Architecture*, referente a la arquitectura privada, donde se presenta una cuidada organización espacial compuesta por vestíbulos, salones y antecámaras, distribuyéndose y articulándose con las dependencias de servicio, se concluye que los esquemas programáticos presentes en estas promociones indianas se llegan a parecer a los propuestos por este arquitecto.

La sala de visitas, frontera entre los espacios públicos y privados, que en ocasiones hace las veces de atrio de entrada, constituye un espacio relevante de la escenografía doméstica que permite adivinar el tipo de casa a la que sirve. Desde mediados del siglo XIX hasta finales el vestíbulo pierde importancia pasando de ser un compartimento de grandes dimen-

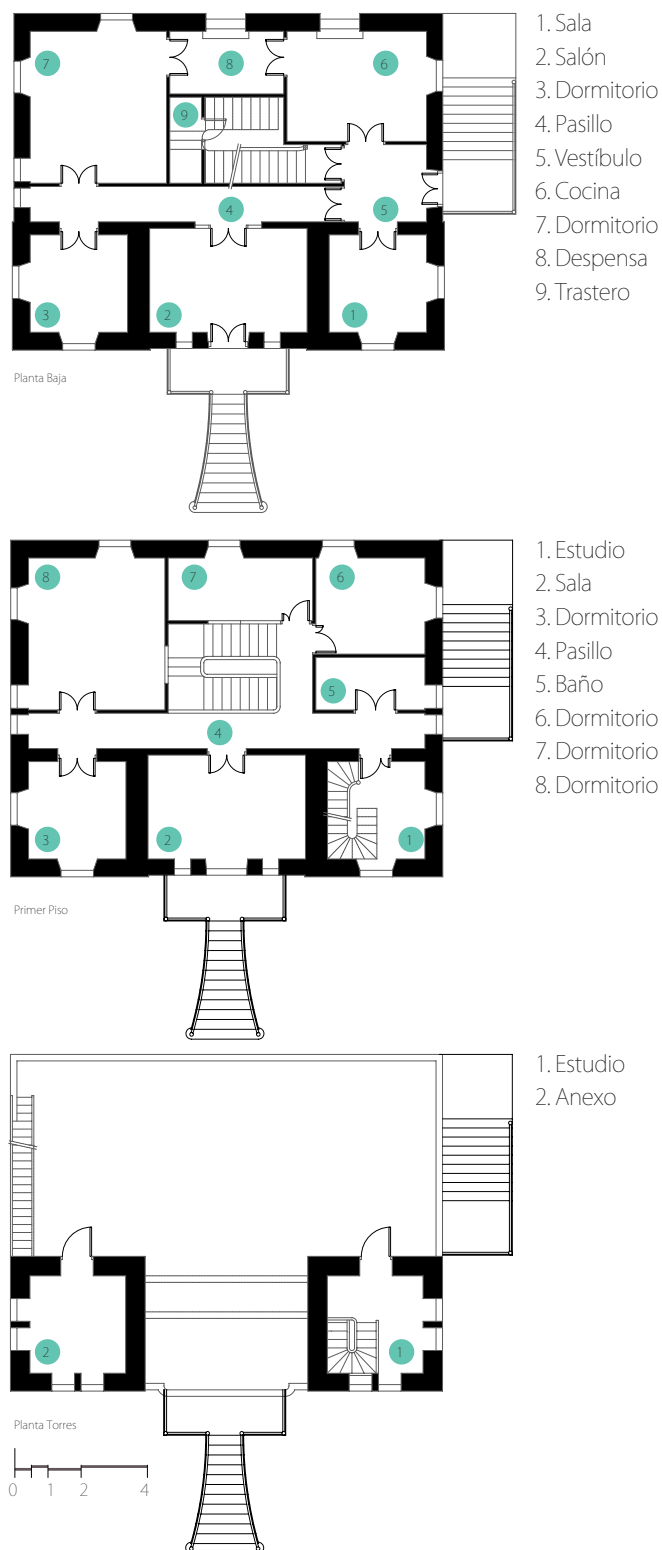


Fig 179. Plantas de la Casa de Camilo Carrero

siones (caso de Villa María) para desaparecer unas cuantas décadas después quizás como respuesta a otro entendimiento del espacio, más funcional y práctico.

En la casa de Camilo Carrero Lorenzo por la puerta de entrada principal, en el alzado frontal, se accede directamente a la sala de visitas. El tamaño de la puerta solía actuar como distintivo, cuanto más lujosa e importante era la casa, más grande y ornamentada era la puerta, que crecía en relación directa con la posición económica y social de sus dueños y, en muchas ocasiones, se aprovechaban para colocar escudos o iniciales que identificasen la promoción. Al observar la envergadura del vano central que sirve a la puerta de entrada en la Casa de las Torres se puede apreciar la relevancia que supone para el conjunto de la fachada (Fig. 173).

La sala de visitas/recibidor se presenta como la estancia más noble y representativa de la casa. Su decoración recuerda al estilo Luís XV, las paredes se presentan no con órdenes arquitectónicos pero sí con *panneaus*, leves paneles, moldurados con delicados perfiles. Al eterno y lumínico blanco del techo se suman otros tonos suaves como el rosa pastel, el salmón o los dorados, que se combinan con mimosas y alegres guirnaldas pintadas, coronadas por elementos de motivos vegetales y animales. Todos los marcos y frisos están pintados y la hoja de acanto cobra especial relevancia en el conjunto ornamental de la sala. Algunos elementos de inspiración rococó decoran los paneles del techo. Este eclecticismo decorativo muestra una explosiva demostración de

riqueza ornamental que junto con el impresionante trabajo en estuco encargado hacer a maestros portugueses, caracteriza el interior de la casa (Fig. 180).

La marca personal de indiano, en este caso, es visible una vez flanqueada la entrada: la puerta que da acceso a "la casa de dentro" tiene, en la parte central de cada uno de los vidrios de las hojas, las iniciales del nombre del propietario, la doble "C" de Camilo Carrero, ornamentada con motivos florales a modo de marco .

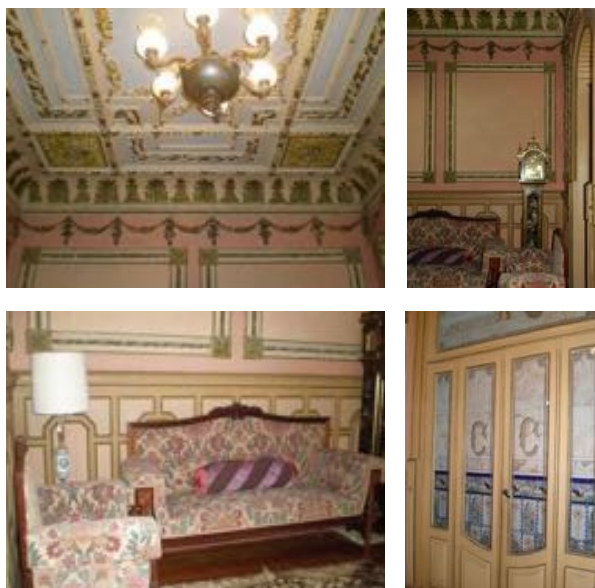


Fig 180. Sala de visitas Casa das Torres

Las puertas, algunas pintadas y con vidrios coloridos, presentan bellas molduras talladas y en muchas ocasiones coloridas. La sala de visitas luce un bello zócalo color marfil tallado y ornamentado geométricamente que envuelve su perímetro y sirve de marco a sus puertas. El mobiliario, original, busca la riqueza de los detalles de inspiración vegetal que complementa con tapizados de sillas y sofás.

Desde la sala de visitas, tras la puerta de doble hoja grabada con las iniciales de Camilo Carretero, se accede al pasillo-distribuidor de la planta baja. La colorida decoración de este elemento llega a formar parte del mosaico ornamental de la sala principal desde que, a través del vidrio de la puerta, juega como trasfondo escénico del espacio de entrada (Fig. 181).

De un estilo muy diferente, la decoración del pasillo se introduce de lleno en el *art nouveau* o principios de decoración modernistas que con tanta fuerza entraron en la arquitectura española de las últimas décadas del s XIX y las primeras del XX y que pretendían romper la dimensión internacional que había alcanzado el historicismo.

Materiales como azulejos, hierro forjado, estucos, pinturas, etc., intentan transmitir a las edificaciones carácter dinámico y plástico. Las cerámicas y vidrieras con formas ondulantes, vegetales, con claras referencias a elementos naturales, intervienen como transmisoras de movimiento.

La cerámica de este espacio abarca el repertorio eminentemente modernista que va desde la cuidada formalización de los motivos de origen vegetal y animal con nenúfares, lirios, mariposas, pavos reales, cisnes, papagayos, peces... etc (zócalo, Fig. 182), hasta la proliferación de diseños geométricos abstractos, solucionados con tintas planas (suelo, Fig. 183).

Los paramentos que alcanzan desde el zócalo hasta el techo lucen estucos polícromos imitando mármoles y jaspes. Estos estucos, así como la azulejería de ornamentación vegetal y animal, serán protagonistas de la decoración interior de la casa de Camilo Carrero Lorenzo.

El resto de estancias con las que comunica este pasillo-distribuidor son el comedor y una habitación. De ellos incidir en los trabajos de los estucos policromos iguales a los del pasillo que actúan de zócalos decorativos y los trabajos en estuco de enorme riqueza decorativa que cubren la práctica totalidad de los techos. Todos estos motivos ornamentales trabajan con pinturas siempre en gamas pastel y lucen majestuosas lámparas de la época.



Fig. 181. Pasillo Planta Baja, detalle del revestimiento



Fig. 182. Estuco en dormitorio



Fig. 183. Hall distribuidor

En el eclecticismo decorativo se alían, sin cualquier pudor por la pureza formal de los revivatismos medievales, una amalgama de elementos donde todo entra y es válido. Elementos vegetales, de formulación clasicista encuadran por ejemplo molduras barrocas y rococós con guirnaldas o con líneas onduladas.

Al final del pasillo, tras una puerta de la misma talla y decoración de vidrios que la que comunica pasillo y sala de visitas, pero de menor porte, se sale al pequeño recibidor de la entrada (Fig. 183) lateral que comunica las estancias de servicio, las escaleras a la planta primera y un pequeño despacho que conserva los libros de Don Camilo y sus muebles originales.

El recibidor luce un impresionante zócalo de metro y medio de altura en colorida cerámica, de tonos amarillos y azules, y diseños geométricos abstractos hechos con tintas planas. El suelo, del mismo material, luce diseños geométricos de líneas orgánicas en tonos verdes, azules y amarillo.

Las estancias de servicio, ubicadas en la parte posterior de la planta baja, fueron remodeladas hace algunos años para adaptar la zona de cocina y resto de estancias a una única dependencia más cómoda y funcional.

Una escalera de tres tramos asegura la circulación vertical. Esta se impone desde el atrio de la entrada principal como el alma de la casa. Lugar de distribución y de representación social. Con pasamanos en madera tallada compone una esbelta pieza que aun hoy luce majestuosa. Los paramentos de su caja, de doble

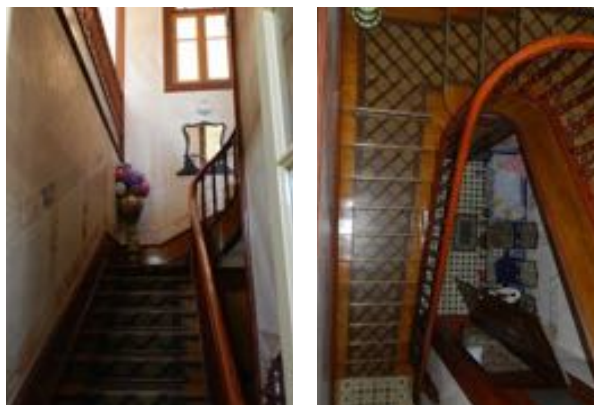


Fig 184. Escalera interior

y tripe altura, disponen un zócalo de la misma madera que la escalera en su parte inferior y estucos polícromos imitando mármoles y jaspes, al igual que en la planta baja, hasta alcanzar el límite del impresionante pie derecho de la planta primera (Fig. 184).

Sobre el hueco de la escalera una imponente moldura que juega entre lo geométrico y lo floral enmarca el rosetón del que pende la lámpara de este espacio. El color beis complementa el estuco en la decoración.

La distribución y accesos a los compartimentos de la primera planta revelan una transformación sobre el resto de casos estudiados. La escalera principal no ocupa el eje central de la planta por lo que su disposición lateral conduce a un nuevo distribuidor que da acceso al resto de espacios: 5 dormitorios, un baño y un pequeño estudio que da acceso a las torres.

Semejante a la organización de los espacios presente en otras construcciones de esta tipología/estatus, hay un agrupamiento de las zonas íntimas del espacio doméstico en un único piso. Existen además varios dimensiona-

mientos en las diferentes divisiones lo que provoca una jerarquía de los espacios bien marcada con las habitaciones presentando áreas muy diferentes, destacando siempre una de ellas. Esta era, naturalmente, la habitación de los propietarios, la llamada habitación conyugal, que asume un fuerte protagonismo en la planta íntima de la casa.

El baño principal de la vivienda también asume un protagonismo importante por sus acabados y decoración. La cerámica que reviste, modernista, en la misma línea que la utilizada en el revestimiento del pasillo de la planta baja, recuerda a la utilizada en el salón exterior de la casa de Manuel Alonso Sobrino. Inspirada en motivos naturales, con líneas fluidas, curvas, continuas, largas, con motivos de flores, jarrones y lazos cubre los paramentos del baño hasta el metro y medio de altura confiriéndole un colorido y un movimiento que contrasta bruscamente con la decoración de los otros compartimentos de esta planta (Fig. 186).

Destacar del resto de la planta los trabajos con molduras en los techos de cada uno de los diferentes compartimentos y las carpinterías interiores de la vivienda.

El acceso a la terraza general y a los dos miradores/torreones se hace a partir de un pequeño estudio situado en el ala derecha de la primera planta. Desde aquí por unas estrechas escaleras de madera se accede al torreón derecho que comunica con la terraza mayor y, desde esta, se puede acceder al torreón izquierdo. La decoración de estos espacios repite la del resto de la vivienda con zócalo en

madera, revestimiento en estuco polícromo imitando mármoles y murales a base de pinturas y molduras en cada uno de los techos (Fig. 187).



Fig. 185. Dormitorio

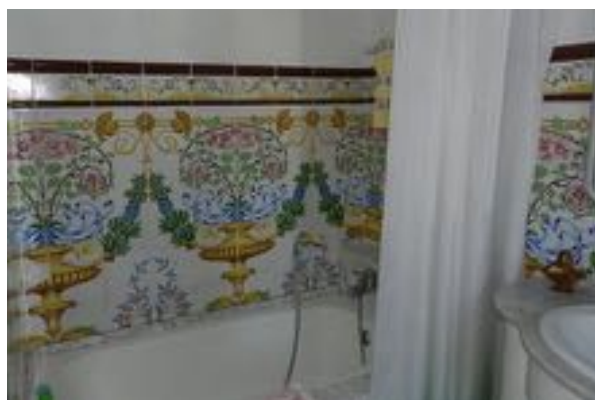


Fig. 186. Baño principal

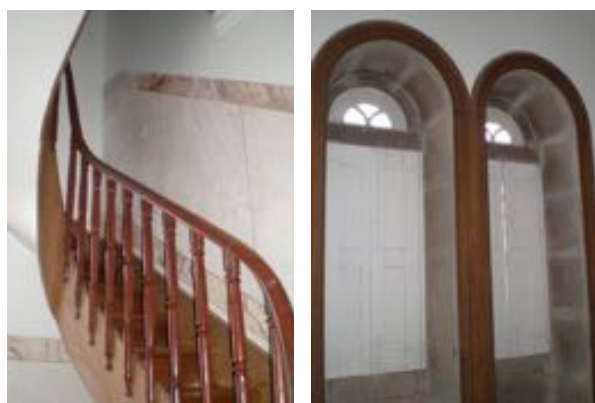
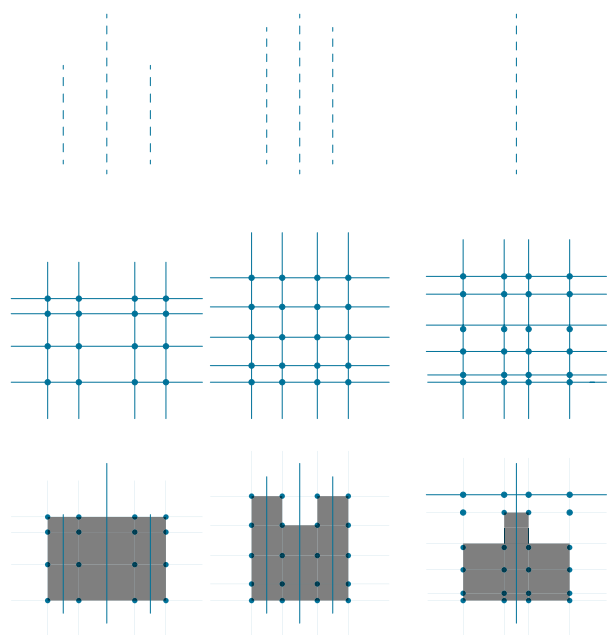


Fig. 187. Escaleras de acceso a una de las torres y ventanales

II.2.3 El orden formal: mecanismos de organización y disposición



"La arquitectura es organización. Usted [el arquitecto] es un organizador y no un estilista de tablero de dibujo".

(Le Corbusier, 1973 p.69)

Fig 188. Casa das Torres. Análisis formal.

Se intentará ahora pautar el orden formal, es decir, las reglas o principios que dictaminan la combinación de los elementos simples, así como la formación y estructura que de estos elementos simples deriva en las unidades superiores, la sintaxis de su Imagen. Se analizará la Arquitectura (Muestra 2) como Imagen (Muestra 1), examinando sus elementos visuales básicos, las estrategias y opciones que se derivan de su composición, y los medios y formatos que permiten su comprensión y expresión visual.

El objetivo de este análisis es determinar una serie de patrones sintácticos que poder utilizar como indicadores de búsqueda y comparación entre la Muestra 1, Álbumes de Arquitectura, y la Muestra 2, Villas indianas.

La sintaxis de la Imagen definida por Donis en 1973 describe el análisis de la composición y de la Imagen en términos de sintaxis y literatura visual. Establece una serie de criterios sintácticos principales que permiten relacionar los elementos morfológicos entre sí y en relación a su campo compositivo, la dirección, la escala, la proporción, la dimensión, el movimiento, el equilibrio y la tensión.

La dirección no es más que el movimiento visual inducido por la disposición de los elementos en el plano. Esta trayectoria puede ser horizontal-vertical, eje x-y; diagonal, eje z; o curva. Esta dirección dotará a la Imagen de una serie de características como el equilibrio y la estabilidad (horizontal-vertical), la tensión (diagonal), o concentración (curva).

En los tres casos de estudio se pueden encontrar dos ejes de dirección bien marcados (Fig. 188), la partición horizontal y la vertical. La horizontal determinada por la disposición de basamento, cuerpo y coronación se traduce en la sensación visual de estabilidad, firmeza y solidez, la evocación de la visión total, del todo, lo panorámico; y la vertical, acentuada en la “Casa das Torres”, pero presente en todas, por medio de los cuerpos verticales que las caracterizan, y que producen equilibrio, elevación, y dinamismo^[9].

Otro de los criterios sintácticos que permiten relacionar los elementos morfológicos entre sí es el equilibrio, directamente relacionado con la dirección, quizás uno de los factores con mayor peso a la hora de percibir una imagen. Un cuerpo entra en equilibrio cuando las fuerzas que actúan sobre él se compensan y anulan mutuamente, y así se estabiliza.

El ser humano se caracteriza por tener la necesidad innata de buscar el equilibrio físico, ley de la gravedad, siempre queriendo estabilizar, en la medida de lo posible, todo lo que le rodea, una vez que lo que se percibe como desequilibrado causa incomodidad y tensión. Este equilibrio visual puede atender a un equilibrio puramente físico, como la simetría, o a un factor psicológico, interacciones formales sobre diferentes planos o soportes. Y al igual que el movimiento tiene dos ejes principales, el horizontal y el vertical.



Fig. 189. Principio de Dirección.

En lo que respecta al vertical -parte superior e inferior de la imagen- todas las composiciones presentan fuertes y pesadas formas como base, sean basamentos, escaleras, terrazas o galería, lo que enfatiza, tanto la dirección horizontal de su base como el equilibrio visual de la composición, siendo que las piezas mas esbeltas son siempre situadas en la parte superior de la imagen. Recordar que las formas situadas en la parte inferior de cualquier composición resultan siempre menos pesadas al conjunto. En el eje horizontal la derecha siempre predomina sobre la izquierda, es decir, cualquier elemento situado en la izquierda resultará más leve que el de la derecha, y viceversa.

Los tres estudios de caso presentan una acusada simetría en el eje vertical. Solo en la Casa de Manuel Alonso se encuentra una leve ruptura de esta propiedad, aunque ajena al cuerpo principal, ya que a la derecha se sitúa un mirador y a la izquierda un porche siendo que, por volumen y masa, además de por su situación, el mirador resulta tener mucha más presencia y peso visual que el porche.

9 Volver a indicar que en el caso de Villa María se asumen los cuerpos laterales, aún no sobresaliendo en altura sobre el resto del volumen, como torres, dado el carácter regulador y formal que asumen en la composición del conjunto.

De igual modo la situación de diversas formas que componen un mismo plano afectan a la sensación de equilibrio general de la imagen, la posición centrada que en todos los casos presentan ciertos elementos en las Villas potencia esta sensación de equilibrio que pretenden las composiciones, la escalera en la Casa de Manuel Alonso y en la Casa das Torres, o la fuente en Villa María son claros ejemplos de esta intención de estabilidad visual.

La forma es, al fin y al cabo, una estructura con características volumétricas (tamaño) y dimensiones (longitud, anchura y profundidad) propias, que le torgan apariencia y estructura. La escala permite relacionar objetos sobre el plano, comparar el tamaño de elementos entre sí, ubica al objeto en el espacio, sin escala la volumetría pierde gran parte de su significado. La escala proporciona la percepción relativa, visualmente todos los elementos tienen la capacidad de modificarse y definirse unos a otros, no existe lo pequeño si no se tiene percepción de lo que es grande.

La relación de escala entre las tres Villas es también uniforme, en Villa María la mancha que la define queda determinada por la línea de coronación de los tres cuerpos principales, una vez que la cubierta es imperceptible, por el contrario, en la Casa de Manuel Alonso, la cubierta de la Torre determina con claridad el contorno de la escala, al ser el punto de mayor referencia de la Imagen. Como se ve en la Fig. 190 cuando se comparan las Imágenes de las tres Villas, el criterio de escala, siempre condicionado por el anterior, la dirección, es constante, no siendo un factor diferenciador.

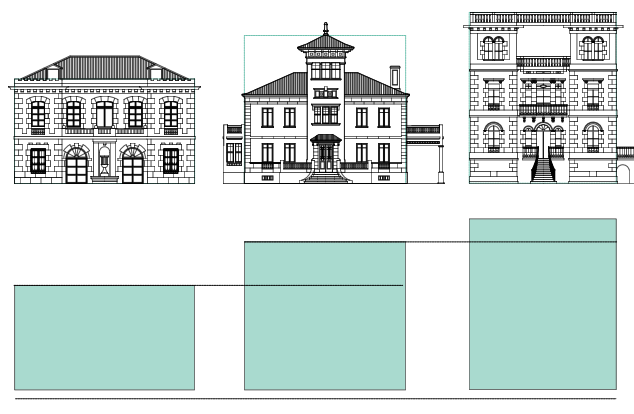


Fig 190. Principio de Escala

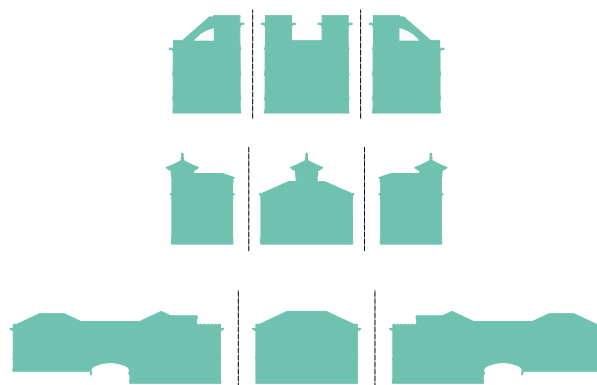


Fig 191. Contornos de las Villas

La proporción no es más que la armonía de las partes del objeto o forma, un factor muy asociado a la belleza. La proporción atiende a la relación de escala armónica entre los diferentes elementos de la composición. Viollet-le-Duc, decía, en su famoso *Dictionnaire d'architecture*:

Se deben entender como proporciones las relaciones entre las partes y el todo, relaciones lógicas, necesarias y capaces de satisfacer al mismo tiempo a la razón y a los ojos [...] se hace necesario establecer una distinción entre las proporciones y las dimensiones. Las dimensiones indican simple-

mente altura, longitud y superficie, mientras que las proporciones son relaciones relativas entre las partes según una ley [...]. Que los arquitectos griegos hayan adoptado un sistema de proporciones es ciertamente verdadero, pero [...] no quiere decir que también los egipcios y los góticos no hayan adoptado uno, cada uno el suyo.

(Viollet-Le-Duc, 1984, pp. 211-245.)

A día de hoy son muchas las proporciones estudiadas, la sección áurea, la serie de Fibonacci, el modulator, etc. El de las proporciones es un universo amplio que admite múltiples lecturas que abarcan a la ciencia y al arte.

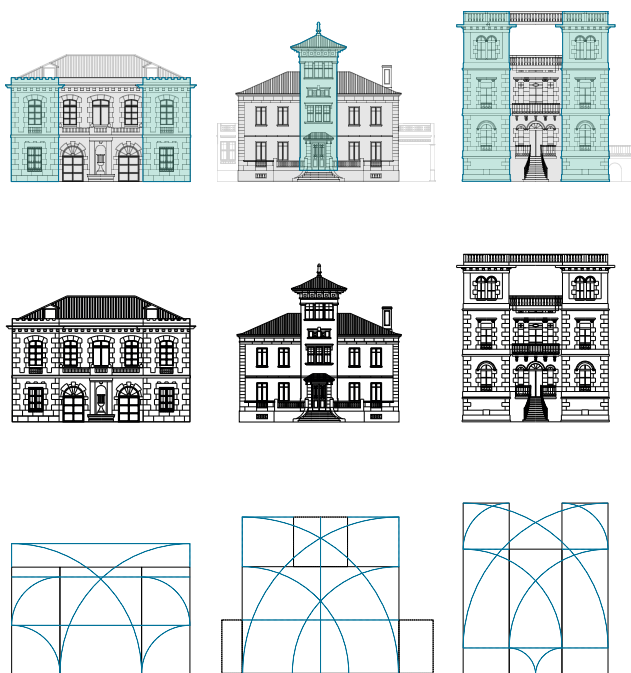


Fig. 192. Principio de Proporción

De todos los elementos que componen los tres estudios de caso -basamentos, miradores, galerías, etc.- la Torre es el más característico, destacando en todas las muestras y determinando, visual y geométricamente, la composi-

ción de cada una de las Villas. Otros elementos como los huecos de ventana, el basamento o la cornisa participan del juego de relaciones lógicas de la proporción.

La dimensión define el tamaño, el lugar físico que ocupa en la composición. En los estudios de caso este principio adquiere relevancia cuando es analizado dentro de su entorno real, fuera de su marco natural, la lámina de papel bidimensional. La dimensión en la Muestra 1 no siempre es algo que se pueda apreciar, en muchos de los álbumes las Villas se muestran aisladas, carentes de envolventes que otorguen significado a su dimensión.

"Las dimensiones de la arquitectura son las dimensiones del espacio observable" (Moore, 1976), así la dimensión "relativa" de las Villas de nuestra Muestra 2 se ve sumamente condicionada por su envolvente, el espacio negativo.

Villa María, aunque implantada en un gran solar, se muestra al observador enmarcada, es decir, la imagen que de ella se tiene es casi exclusivamente la de su alzado frontal, como si de una lámina se tratase. El muro de cierre y la vegetación envolvente limitan ese cierto espacio observable condicionando significativamente la percepción de su dimensión. La casa de Manuel Alonso, bien al contrario, se expone, centrada y elevada, tras muro de cierre bajo, mucho más permeable que el de Villa María. Y así, aun siendo en tamaño menor, parece de mayores dimensiones que esta última. El tercer estudio de caso es aún más peculiar, su implantación, en un solar de reducidas dimensiones, que casi parece ahogar la construcción,

acentúa su dirección, la verticalidad que la caracteriza, potenciando la dimensión relativa que de ella tiene el observador.

El movimiento o la tensión no son criterios sintácticos que destaquen en estas edificaciones, que tienden a la estabilidad y equilibrio de las formas ortogonales ajenas al dinamismo y desplazamiento de las curvas y formas orgánicas.

Una vez analizados los principales criterios sintácticos aplicados en la composición de los estudios de caso se atenderá ahora a sus formas. Ching (2012) define la "forma aditiva" como "la relación o unión física de una o más formas secundarias a un volumen principal". Una forma que brota de otra tipología formal primaria y en la que se pueden distinguir agrupaciones, formas componentes que están interrelacionadas según un modelo coherente (criterios compositivos), íntimamente entrelazado.

Ching (2012) clasificó estas relaciones según categorías acordes a la naturaleza de las relaciones existentes entre las formas que las componen y al resultado tipológico final. Distinguió las formas centralizadas, lineales, radiales, agrupadas y formas trama o reticulares (formas moduladas cuyos nexos se regulan conforme a tramas tridimensionales). Esta retícula se define a partir de la disposición de dos o más conjuntos de líneas paralelas, separadas de forma regular, que se cruzan generando un modelo geométrico definido por una serie de puntos dispuestos según una pauta (los puntos de intersección de las líneas) y unos campos de forma regular (definidos por las líneas de la trama).

La retícula más simple y común es la generada a partir de la geometría del cuadrado, debido a la igualdad de sus dimensiones y a su simetría bilateral, neutra, carente de dirección y jerarquía. Esta retícula permite reducir la escala global de una superficie a elementos mensurables y darle una textura uniforme. Una organización en trama se compone de unas formas cuya posición en el espacio y sus interrelaciones están agrupadas por un tipo de trama o por un campo tridimensional.

A partir de la organización regular de puntos definidos a partir de la intersección de conjuntos de líneas paralelas se establecen tramas. Su regularidad y continuidad definen su capacidad organizativa, una vez que se caracteriza por englobar los mismos elementos que distribuye. La trama establece puntos y líneas de referencia de forma constante, genera espacios, que aún pudiendo diferir en forma, tamaño o función, comparten relaciones comunes.

En arquitectura es habitual que esta trama este directamente relacionada con el sistema estructural del edificio, así se verifica en los tres estudios de caso. Los espacios generados dentro de la trama pueden aparecer, en la composición, como espacios aislados, independientes, o como repeticiones modulares. Dentro de estos espacios intralíneares se definen los criterios sintácticos antes analizados, los principios ordenadores de la composición arquitectónica, el orden y propósito final. La trama implícita en las tres Villas pone en evidencia dos ejes de dirección bien marcados, el horizontal, basamento-cuerpo- coronación; y el vertical, a través de las torres.

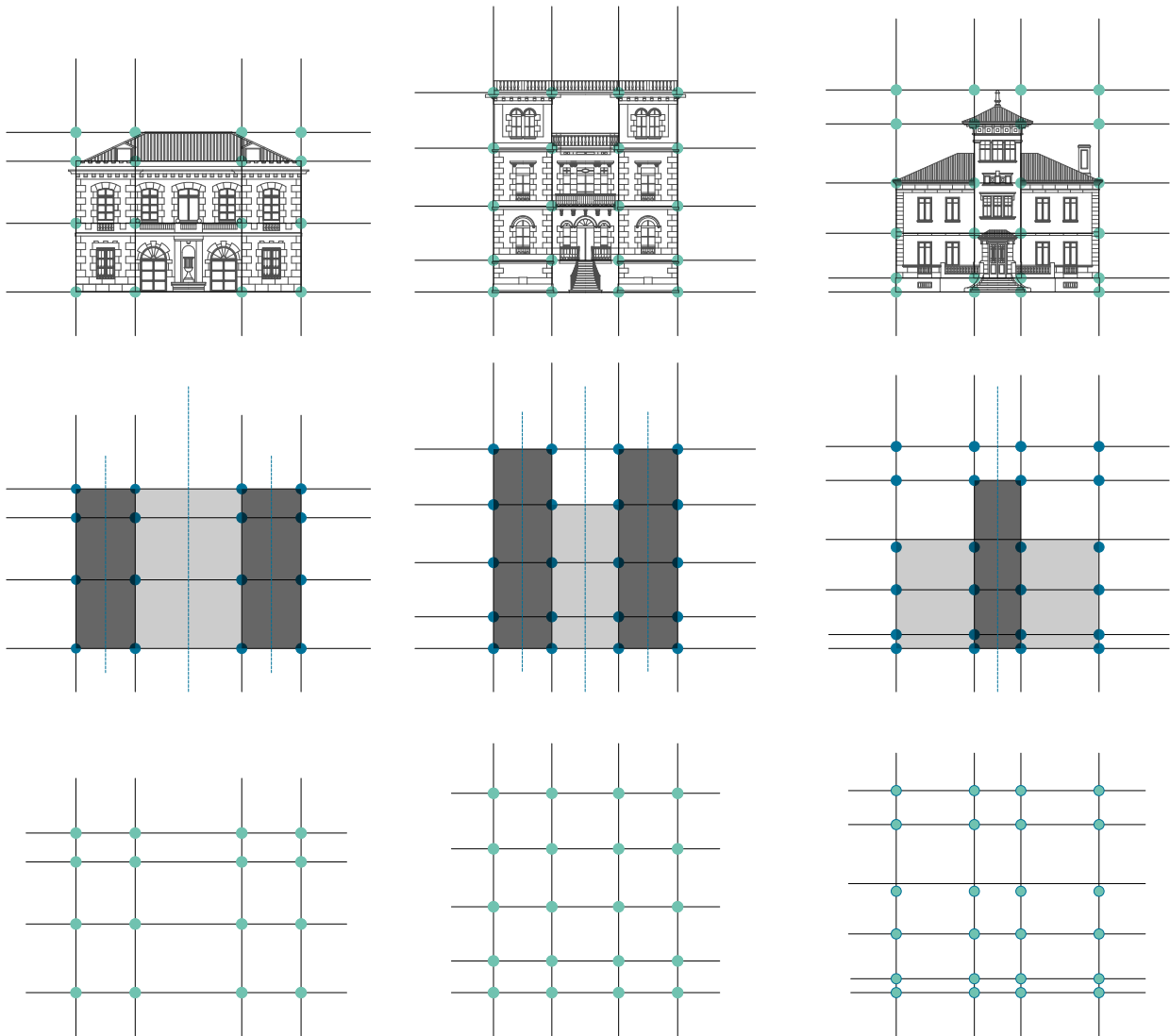


Fig 193. Tramas definidas en los estudios de caso. La composición se caracteriza por la repetición modular de los espacios entre líneas.

Estas tramas organizativas se caracterizan por presentar, uno o varios ejes capaces de definir los principios organizadores de la composición. Ejes en torno a los cuales se disponen formas y espacios, y que establecen la jerarquía formal de la imagen.

El eje se define por una línea recta en torno a la cual se disponen los elementos de forma simétrica. Es el medio más elemental de organización, dos puntos unidos por una línea

a través de la cual se sitúan, de forma más o menos regular, formas, generando espacios. El eje, aunque invisible, posee longitud y dirección, es un elemento con poder, dominante, regulador, que implica la simetría y el equilibrio. “Una distribución correcta de elementos en torno a un eje explicará si la potencia visual de una organización axial es sutil o predominante, ligeramente estructurada o informal, variada o monótona.” (Ching, 2012).

Los tres estudios de caso presentan una serie jerarquizada de ejes que organizan módulos espaciales simétricos. Todas las Villas disponen de un eje principal, siempre central, que determina la simetría bilateral que caracteriza la composición. Estos ejes principales están, en los tres casos, determinados por la disposición de las torres dentro de la composición.

A partir de este primer eje, y simétricos al mismo, se distribuyen otros secundarios, que determinan la composición de elementos agregados a esta composición aditiva. Estos ejes secundarios determinan la simetría de cada torre como elementos, aislados, cuando son dos y han sido dispuestas a partir del eje principal, o bien determinan la simetría del espacio complementario a la torre cuando hay solo una y está centralizada. Como muestras del primer supuesto tenemos Villa María o la Casa das Torres, y como muestra del segundo es la Casa de Manuel Alonso.

Es habitual que esta secuencia se incremente con series de ejes y simetrías de menor escala dentro de los elementos que van configurando cada forma de la composición.

Así esta sucesión de ejes establece un orden jerárquico, la articulación de la relevancia o sig-

nificación que se manifiesta por medio de la presencia/ausencia, forma o situación relativa de los distintos elementos. También genera ritmos y pautas. El ritmo es la secuencia o repetición de elementos, constantes o alternos. El ritmo estético se caracteriza por la colocación de elementos iguales a distancias constantes, convirtiéndolos en algo tan natural o común que el observador no llega a percibirlo como autónomo. Los ritmos son movimientos unificadores caracterizados por la repetición o alternancia. Las pautas son modelos de formas y espacios reunidos o acumulados a través de la continuidad y regularidad.

Los tres proyectos que sirven a la nuestra Muestra 2 presentan igual jerarquía de elementos, siendo la Torre el de primer orden, a partir de ella, las puertas y ventanas se organizan según la trama y los ejes definidos en cada composición. En todos los casos la Torre presenta frontón perimetral. Tras los vanos los diferentes elementos que componen frisos y cornisas cierran el escalafón.

Los triglifos bajo la cornisa continua, dotan de ritmo y pautan las composiciones, en la casa de Manuel Alonso se disponen únicamente en la torre central, destacando más si cabe su protagonismo, de igual modo sucede en la Casa



Fig 194. Ritmo estético, Casa das Torres y Villa María

das Torres, donde su repetición constante pauta la coronación de las dos torres. En Villa María alcanza este elemento su mayor celebridad, extendiéndose por todo el perímetro de la edificación, unificando los diferentes volúmenes y alzados.

El recercado de vanos, esquinas y líneas de imposta con sillería pauta cada una de las composiciones. De nuevo aparece mayor similitud en la aplicación de este principio entre Villa María y la Casa das Torres, donde cada elemento del conjunto, torres y cuerpo central, disponen recercados propios, dotando de autonomía al volumen, por el contrario, en la Casa de Manuel el volumen de la Torre no presenta sillería ni en esquinas ni en línea de imposta resultando la torre más integrada al volumen central que en las otras dos muestras.

El color y la textura son otras de las principales propiedades visuales de la forma, evidentes y distintivas, caracterizan las superficies de la forma y determinan a capacidad de reflexión de la luz. Físicamente el color es consecuencia del tipo de luz y del tipo de iluminación y de las características de absorción de esas ondas por las superficies. La textura es una característica superficial de la forma, tiene la capacidad de alterar la percepción de la luz y el color, y afecta a las cualidades táctiles de la superficie.

Los tres estudios de caso si bien en cuanto a texturas no presentan mucha diversidad, sí lo hacen en el tratamiento del color. Dos de los tres casos destacan por la aplicación del azul: en Villa María de fuerte azul cielo, combinado

con el gris del granito, y en la Casa de Manuel Alonso, con menor presencia de la piedra, en un imponente color naranja teja. Por el contrario, en la Casa das Torres, la piedra adquiere mayor presencia por aparecer combinada con paramentos pintados en blanco. El color y la textura, como se vio en el análisis de cada Villa, caracterizan notablemente la imagen de los estudios de caso, sobre todo en las dos primeras muestras.



Fig 195. Detalle del color azul de la fachada de Villa María



Fig 196. Contraste del Revestimiento teja y el cielo azul en la Casa de Manuel Alonso

Sintetizando, los estudios de caso revelan una serie de criterios sintácticos, así como indicadores de orden formal y compositivo comunes, que se utilizarán como ítems de comparación entre la Muestra 1 y la Muestra 2.

Tabla 6. Criterios sintácticos predominantes dentro de la Muestra 2

| | | Villa María | Casa de Manuel Alonso | Casa das Torres |
|--|-------------------|-------------|-----------------------|-----------------|
| (1) Dirección - Ejes | | ● | ● | ● |
| (2) Proporción - Equilibrio | | ● | ● | ● |
| (3) Dimensión - Escala | | ● | ● | ● |
| Forma: | | | | |
| | (4) Trama | ● | ● | ● |
| | (5) Elementos | ● | ● | ● |
| | (6) Ritmo - Pausa | ● | ● | ● |
| (1) Horizontal: basamento - cuerpo - coronación / Vertical: Torre(s) | | | | |
| (2) Definidos por la Torre(s) | | | | |
| (3) Definidos por la Torre(s) | | | | |
| (4) Definidos por la Torre(s) | | | | |
| (5) Torre(s) - vanos - coronación | | | | |
| (6) vanos - balaustres - triglifos | | | | |

Tabla 7. Indicadores formales: predominantes en la Muestra 2

| | |
|-----|---|
| (1) | Volúmenes compactos y proporcionados, de planta y alzado ortogonal (cuadrada o rectangular) |
| (2) | La torre es elemento principal de la composición, la domina y organiza |
| (3) | Su disposición divide al volumen en tres cuerpos casi autónomos. Cuando centrada la Torre (una), o en los laterales (dos), su negativo sobre el volumen configura el cuerpo principal. |
| (4) | Este cuerpo tiene siempre dos alturas, planta baja y planta piso, sobre basamento; la(s) torre(s) es habitual que sobresalga una altura más, singularizando su volumetría. Como ya se ha apuntado en Villa María no se cumple este principio. |
| (5) | La trama de orden formal define por los contornos de los cuerpos (vertical) y por la secuencia basamento/pisos/coronación, en la horizontal. Es ortogonal y proporcionada. |
| (6) | Los vanos se distribuyen de forma uniforme y equilibrada en los planos que define la trama. Estos elementos sirven al ritmo y pauta de la composición. |
| (7) | Junto a los vanos, triglifos, balaustres, almenas, mochetas, dinteles y cabezales, siempre en piedra (granito) participan en el juego rítmico de la pieza. |
| (8) | La escalera de entrada, siempre centralizada, destaca sobre el basamento, y se presenta como un elemento de peso en la imagen del conjunto. |

Parte II
Bibliografía

A

PUBLICACIONES:

Araujo, I. (1976) *La Forma Arquitectónica*. Pamplona: EUNSA, Ediciones universidad de Navarra.

Arnheim, R. (1954). *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Los Angeles: University of California Press.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Alvarez Quintana, C. (1985). "Publicaciones gráficas de arquitectura doméstica (1800-1925)". En *Liño: Revista anual de historia del arte*, nº 5, pp.205-226.

TESIS:

Alarcón Reyero, C. (1999). *La Arquitectura en España a través de las revistas especializadas (1950-1970): El caso de hogar y arquitectura*. Tesis Doctoral, Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Arana del Valle, J. M. (2012). *El color en el siglo XIX: utilización de fondos de colores oscuros en los revestimientos de paramentos interiores en la arquitectura del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

B

PUBLICACIONES:

Baeschlin, A. (1930). *Casa de Campo Españolas*. Barcelona: Editorial Canosa.

Baker, H. G. (1999). *Análisis de la forma: Arquitectura e Urbanismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Bores Gamundi, F. (2000). *Casas de Indianos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral para as Relacións coas Comunidades Galegas.

Bores Gamundi, F. (2009). *Casas de Indianos Pontevedra*. Pontevedra: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración, Consellería de Vivenda e Solo.

Bouchard-Huzard, L. (1858). *Traité des constructions rurales et de leur disposition*. Paris: Deuxième Édition.

Broadbent, G. (1976). *Diseño arquitectónico, Arquitectura y Ciencias Humanas*. Barcelona: Gustavo Gili.

C

PUBLICACIONES:

Calduch, J. (2011). *Temas de composición arquitectónica: Formas y percepción*. Alicante: Editorial Club Universitario.

Calduch, J. (2011). *Temas de composición arquitectónica: Luz, Sombra, Color, Contorno*. Alicante: Editorial Club Universitario.

Carpinell, J. (1880-1889). *Arquitectura práctica. Album de proyectos de edificios particulares*. Barcelona: Trilla y Serra, s.f.

Casali, L. (1922). *Modelos de edificios económicos : casas baratas, villas y granjas*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ching, F. (2012). *Arquitectura: Forma, Espacio y Orden*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Collins, P. (1997). *Los ideales de la Arquitectura Moderna y su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

D

PUBLICACIONES:

Donis A. (2015). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Colección GG Diseño.

Dora Wiebeson, H.B. (1988). *Tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid. Ed. H.Blume.

E

PUBLICACIONES:

Edmund, N. (1974). *Diseño de las ciudades*. New York: Viking Press

F

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Fernández González, F. (2006). "Eloy Domínguez veiga". En Carmona Badía, X. (Coord.), *Empresarios de Galicia 2*, Santiago de Compostela: Fundación Caixa Galicia e Fundación Galicia, pp. 362-397.

G

PUBLICACIONES:

Garnier, Ch. (1882). *L'habitation humaine*. Paris : Hachette.

Gómez-Blanco, J. (2008). *Propedéutica para un análisis documental del dibujo de arquitectura*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Gutiérrez Mozo, M.E. (2013). *Arquitectura y composición*. Alicante: Editorial Club Universitario.

H

TESIS:

Hurtado Toran, E. (2001). *Desde otra voluntad de permanencia. Las publicaciones periódicas de Arquitectura. España 1897-1937*. Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

L

PUBLICACIONES:

Le Corbusier (1973). *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Loudon, C. (2014) *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture*. Cambridge University Press

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Lobato Domínguez, J. (1992). "Libros del siglo XVI en la biblioteca del laboratorio de arte: I. Tratados de Arquitectura (1992)". En *Laboratorio de Arte*, nº 5, Universidad de Sevilla, pp.71-98.

TESIS:

Llavona Campo, M. (2007). *Una Arquitectura de Distinción, Análisis y evolución de la casa indiana en el concejo de Llanes entre 1870 y 1936*. Real Instituto de Estudios Asturianos, Principado de Asturias.

M

PUBLICACIONES:

Moore, Ch. y Gerald A. (1976). *Dimensiones en la arquitectura: espacio, forma y escala (Arquitectura y crítica)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

N

PUBLICACIONES:

Navarro Baldeweg, J. (2001). *La habitación vacante*. Valencia: Editorial Pre-textos.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Navascués Palacio, P. (1995). "Arquitectura del eclecticismo en Galicia". En Fernández, X. F., *Arquitectura del eclecticismo en Galicia (1875-1914)*, Coruña: Universidade da Coruña, pp. 9-12.

O

PUBLICACIONES:

Otxotorena, M. (1996). *Sobre dibujo y diseño. A propósito de la proyectividad de la representación de la Arquitectura*. Pamplona: T6 Ediciones.

P

PUBLICACIONES:

Patteta, L. (1975). *L'architettura dell'Eclettismo*. Milán: G. Mazzotta.

Q

PUBLICACIONES:

Quaroni, L. (1980). *Proyectar un edificio, Ocho lecciones de arquitectura*. Madrid: Xarait libros.

PII BL

R

PUBLICACIONES:

Ràfols, F. (2005). *Techumbres y artesanados españoles*. Valladolid: Editorial Maxtor.

Reiff, D. (2000). *Houses from Books: The Influence of Treatises, Pattern Books, and Catalogs in American Architecture, 1738-1950*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Rudolf A. (1878) *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Rodríguez Llera, R. (1988). "Arquitectura doméstica familiar moderna". En Rivera, J., *Arquitectura y orden. Ensayos sobre tipologías arquitectónicas*, Valladolid: Instituto de Ciencias de la Educación, Colegio Oficial de Arquitectos de León, pp. 69-88.

S

PUBLICACIONES:

Sainz, J. (2005). *El dibujo de arquitectura: Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Madrid: Reverté.

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Sazatornil Ruiz, L. (2005). "Ralph Selden Wornum y la Arquitectura Inglesa en la costa cantábrica". En Cabañas Bravo, M., *El Arte foráneo en España, presencia e influencia*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 150-167.

Seguí de la Riva, J.(1976) "Formación y comprensión". En *Temas de Arquitectura*, nº 205, pp. 19-41.

T

CAPÍTULOS Y ARTÍCULOS:

Teyssot, G. (1974). "Cottages et pittoresque: los orígenes de la vivienda obrera en Inglaterra (1781-1818)". En *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*, nº 105, pp. 99-104.

V

PUBLICACIONES:

Vial, M.; Millar, E. (2014). *El Dibujo del desnudo*. Santiago de Chile: Ril Editores

Viollet-le-Duc. (1984). *L'architettura ragionata*. Milán: Jaca Boock.

Viollet-le-Duc (1990). *Habitations modernes*. Bruselas: Editions Mardaga.

TESIS:

Villa Álvarez, J. M. (2000). *Los Gallegos de Puerto Rico, 1821-1963, un proceso de formación de burguesía a ambos lados del Atlántico*. Tesis Doctoral, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Xeografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea e América.

W

PUBLICACIONES:

Wiebeson, D. (1988). *Los tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Madrid: Ed. H. Blume.

Wright, L.(1985). *Tratado de Perspectiva*. Barcelona: Ed. Stylos

Z

PUBLICACIONES:

Zevi, B. (2003). *Saber ver la arquitectura*. Madrd: Ediciones Apostrofe.

Parte II

Índice de Imágenes

- Fig 36. Pseudodipteral Temple, Book III, **150**
 Extraída de: De architectura, Cesariano (1521)
- Fig 37. Briseux, 1728, Vol.2, pp. 48, 51, 53, 55, 64. **166**
 Extraída de: Briseux (1728). Architecture moderne ou l'art de bien bâtir pour toutes sortes de personne.
- Fig 38. Briseux, 1743, Vol.1, pp. Portada, 94-95, 96-97, 52-53 **167**
 Extraída de: Briseux (1743). L'art de bâtir des maisons de campagne: où L'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur decoration
- Fig 39. Briseux, 1752, Planche 6 **168**
 Extraída de: Briseux (1752). Traité du beau essentiel dans les arts
- Fig 40. Briseux, 1743, Planches 137 y 140 **170**
 Extraída de: Briseux (1743). L'art de bâtir des maisons de campagne: où L'on traite de leur distribution, de leur construction, & de leur decoration
- Fig 41. Wood, 1781, Plates I, III, IV, V, IX & XXVII **171**
 Extraída de: Wood (1781). A Series for Cottages or Habitations of the Labourer
- Fig 42. Plaw, 1800, Plates 3, 6, 7, 8, 11. **172**
 Extraída de: Plaw (1800). Sketches for country houses, villas, and rural dwellings
- Fig 43. Thomson 1827, Plates 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 10. **173**
 Extraída de: Thomson, (1827). Retreats: a series of designs, consisting of plans and elevations for cottages, villas, and ornamental buildings
- Fig 44. Papworth, 1818, Plates 1, 2, 3, 5. **174**
 Extraída de: Papworth (1818). Rural Residences: consisting of a series of designs for cottages, decorated cottages, small villas and other ornamental buildings
- Fig 45. Robinson, 1828, Designs 1, 2, 3, 5, 6. **175**
 Extraída de: Robinson (1828). Rural Architecture: Begin a series of designs for ornamental cottages
- Fig 46. Robinson, 1830, Plates of Design 4. **176**
 Extraída de: Robinson (1830). Designs for farm building
- Fig 47. Robinson, 1836, Plates of Design 9. **177**
 Extraída de: Robinson (1836). Designs for ornamental villas
- Fig 48. Loudon, 1846, Design XIX, pp.914-918. **179**
 Extraída de: Loudon (1846). An encyclopædia of cottage, farm, and villa architecture and furniture
- Fig 49. Fornés, 1846, Láminas I - XIV. **181**
 Extraída de: Fornés (1846). Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura
- Fig 50. Fornés, 1846, Láminas XXI y XXII. **181**
 Extraída de: Fornés (1846). Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura
- Fig 51. Downing 1850, Láminas I-XI, XIV-XVII **184**
 Extraída de: Downing (1850). The Architecture of Country Houses: Including Designs for Cottages, Farm-houses, and Villa
- Fig 52. Downing 1842, Láminas I-V **187**
 Extraída de: Downing (1842). Cottage Residences

- Fig 53. Calliat 1857 Láminas 1, 4, 11, 12, 14, 15, 16, 17. **188**
 Extraída de: Calliat (1857). Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, dessiné et publié par Victor Calliat
- Fig 54. Vaux, 1857; Diseños 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23. **191**
 Extraída de: Vaux (1857). Villas and cottages. A series of designs prepared for execution in the United States
- Fig 55. Daly, 1864 Láminas I-VI, Vol. I, Vol. II, Vol. III **192**
 Extraída de: Daly (1864). L'architecture privée au XIXe siècle, sous Napoléon III : nouvelles maisons de Paris et des environs
- Fig 56. Kerr, 1864, Planchas: 4, 6, 9, 16, 18; pp. 350, 335, 360, 364, 367. **195**
 Extraída de: Kerr (1864). The Gentleman's House
- Fig 57. Krafft, 1864, Planchas: 2, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 19, 23, 32, 33, 37 **197**
 Extraída de: krafft (1864). Maisons de campagne, plans et décorations de parcs et jardins français, anglais et allemands
- Fig 58. Léon, 1864, Planchas s/n **198**
 Extraída de: Léon (1864). Villas, maisons de ville et de campagne composées sur les motifs des habitations de Paris moderne
- Fig 59. Woodward, 1865, pp. 31, 41, 47, 51, 59, 67, 75, 77, 78, 86, 88, 92, 100, 101, 105, 112, 114, 132. **199**
 Extraída de: Woodward (1865). Woodward's Country homes
- Fig 60. Letarouilly, 1868, Vol. 1, 10 primeras Láminas **200**
 Extraída de: Letarouilly (1868). Édifices de Rome moderne
- Fig 61. Vacquer, 1866, 10 primeras Láminas **201**
 Extraída de: Vacquer (1866). Maisons les plus remarquables de Paris construites pendant les trois dernières années [...]
- Fig 62. Barqui 1870?, Láminas 1-12 **203**
 Extraída de: Barqui (1870?). L'architecture moderne en France: maisons les plus remarquables des principales villes des départements
- Fig 63. Licht, 1875, Láminas 103, 105, 119, 131, 132, 133, 141, 144, 148, 154, 161, 165, 166, 168, 169, 179, 182, 184, 185. **205**
 Extraída de: Licht (1875). Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit
- Fig 64. Gilbers, 1875, Láminas 4, 7, 19, 37, 59, 60, 61, 65, 100, 101, 109, 114. **206**
 Extraída de: Gilbers (1875). Dresdener Architektur-Album. Bauten und Entwürfe
- Fig 65. Stevenson, 1880, Fig.: 82, 90, 94, 95, 96, 98, 100, 126, 127, 128, 129. **207**
 Extraída de: Stevenson (1880). House Architecture
- Fig 66. Carpinell, 1885, Láminas 10, 10 bis, 12, 18, 22, 25, 33, 41, 48, 55, 60 bis, 66, 84 bis, 84 trip, 84 cuádrup. **213**
 Extraída de: Carpinell (1885). Arquitectura Práctica.
- Fig 67. Cappa, 1888, Vol. 1, Láminas 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28 y 35. Vol. 2, 19, 20 y 22. **215**
 Extraída de: Cappa (1888). Album degli ingegneri ed architetti. Scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne (1884-1888)
- Fig 68. Carbone, 1890, Vol. 1, Láminas 7, 11, 12, 13, 48, 49, 50, 58, 80, 81. **216**
 Extraída de: Carbone (1890). Costruzioni e progetti
- Fig 69. Rogent, 1897, Láminas 15, 30, 38, 40, 46, 53, 63, 71, 76, 79, 88, 98, 99, 100 **217**
 Extraída de: Rogent (1897). Arquitectura moderna de Barcelona
- Fig 70. Bourgeois, 1899, Láminas de la 19 a la 28. **218**
 Extraída de: Bourgeois (1899). La Villa moderne
- Fig 71. Nouveaux éléments d'architecture 8° série. Nouvelles constructions maisons a loyer; Láminas 41 a 48 **219**
 Extraída de: Lambert (1900-1910). Nouveaux éléments d'architecture 8° série. Nouvelles constructions maisons a loyer

- Fig 72. Nouveaux éléments d'architecture 2° série. Nouvelles constructions avec Bow-Window; Láminas 41 a 48 **219**
Extraída de: Lambert (1900-1910). Nouveaux éléments d'architecture 2° série. Nouvelles constructions avec Bow-Window
- Fig 73. Aster, G. 1900. Láminas de 6 a 24. **221**
Extraída de: Aster, G. (1900). Das einfamilienhaus
- Fig 74. Kossmann, 1902, Todas las láminas excepto la 6,12 y 14. **222**
Extraída de: Kossmann (1902). Entwurf-Skizzen
- Fig 75. Diseños presentados por Mackintosh a concurso. **222**
Extraída de: VV.AA: (1902). Das Haus eines Kunst-Freundes
- Fig 76. Barrett, 1903, pp. 14, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 26, 36, 48, 60. **223**
Extraída de: Barrett (1903). Colonial southern homes
- Fig 77. Muthesius, 1908, pp. 17, 23, 27, 28, 30, 60, 71, 75, 79, 80. **224**
Extraída de: Muthesius (1908). Das englische Haus
- Fig 78. Shaw, N. Leyswood, Sussex, England, 1868-69 **226**
Recuperado de: http://act.art.queensu.ca/details_dual.php?i=1483&j=1222
- Fig 79. s.a. 1910, Láminas 2 a 11. **230**
Extraída de: s.a. (1904). L'Architecture au XXe siècle: choix des meilleures constructions nouvelles, hôtels, maisons de rapport, villas, etc.
- Fig 80. Neff 1905, Láminas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 19, 22, 23, 24, 25, 36. **231**
Extraída de: Neff (1905). Neue bürgerliche Wohnhäuser
- Fig 81. Berlepsch-Valendas, 1907, Láminas de 1 a 12 **232**
Extraída de: Berlepsch-Valendas (1907). Bauernhaus und Arbeiter Wohnung in England eine Reisestudie
- Fig 82. Haenel, 1907, pp. 138-141, 166-167. **233**
Extraída de: Haenel (1907). Das Einzelwohnhaus der Neuzeit
- Fig 83. Macartney, 1908. Vol.4, pp. 137, 145, 152, 153, 155, 174, 175, 183, 193, 196. **234**
Extraída de: Macartney (1908). Recent English domestic architecture
- Fig 84. Sommaruga, 1908. Láminas 13, 19, 22, 25, 33, 34, 35, 36, 38, 43. **235**
Extraída de: Sommaruga (1908). L'architettura di Giuseppe Sommaruga
- Fig 85. s.a., 1909. Láminas 1, 3, 5, 8, 17, 32, 47, 52. **236**
Extraída de: s.a. (1909). Le costruzioni moderne in Italia : facciate di edifici in stile moderno : Genova
- Fig 86. Cavazoni, 1909?, Láminas de 1 a 15 **237**
Extraída de: Cavazoni (1909?). Il Villino. Progetti dell'Arch.
- Fig 87. Portland, 1909, pp. 12 a 16 **237**
Extraída de: Portland (1909). Concrete houses & cottages
- Fig 88. Rivoalen, 1910, Láminas 7, 8, 25, 32, 36, 40, 42, 49 **238**
Extraída de: Rivoalen (1910). Motifs Détaillés d'Architecture Contemporaine
- Fig 89. Ernesto Basile, 1910, Láminas 1, 4, 5, 10, 19, 20, 21, 22. **239**
Extraída de: Ernesto Basile (1910). Ernesto Basile, architetto (studi e schizzi)
- Fig 90. Frank Miles, 1910, pp. 26, 29, 35, 36, 40, 41, 43, 47. **240**
Extraída de: Miles (1910). Inexpensive homes of individuality

- Fig 91. s.a., 1912 , Láminas 1, 2, 3, 22, 27, 35, 36, 42, 47, 53, 56, 58, 70, 72. **241**
Extraída de: s.a. (1912). Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante
- Fig 92. Coppedè, Gino, 1913 , Láminas 2, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 35, 37, 42, 49, 51, 52, 54, 60. **242**
Extraída de: Coppedè (1913). Castelli e ville in carattere quattrocentesco
- Fig 93. Licht, 1914 , pp. 39, 40, 58, 59, 61, 62, 90, 98. **243**
Extraída de: Licht (1914). Charakteristische Details von Ausgeführten Bauwerke
- Fig 94. Gebhardt, R., 1915 , Láminas, 1-10. **243**
Extraída de: Gebhardt (1915). Kleine Wohnhäuser Arbeiterhäuser und Villen
- Fig 95. s.a., 1915 , Láminas, 4, 5, 6, 13-22. **244**
Extraída de: s.a. (1915). Disegni e Progetti d'architettura
- Fig 96. Bestetti e Tumminelli, 1915 , Láminas 1, 11, 13, 15, 16, 33, 38, 43, 46, 48, 51, 87, 100, 102, 103, 104. **245**
Extraída de: Bestetti e Tumminelli (1915). : Ville e villini in Italia
- Fig 97. Noel, 1920 , Láminas 1-12. **246**
Extraída de: Noel (1920). Motifs d'architecture moderne
- Fig 98. Ducher , 1920, Serie 2ª, Fotografías: 2, 8, 9, 12, 14, 17, 18, 19, 25, 28; Planos: 31, 32, 33, 35, 36. **247**
Extraída de: Ducher (1920). Petites maisons pittoresques (series 2ª)
- Fig 99. Girardin, 1920 , Láminas 4, 8, 9, 16, 20, 24, 33, 41, 42. **248**
Extraída de: Girardin (1920). Maisons de plaisance françaises. Parcs et jardins: l'Ile de France
- Fig 100. Sironi, 1920 , Láminas 1, 7, 13, 16, 18, 20, 23, 38, 40, 45, 46. **249**
Extraída de: Sironi (1920). Case e palazzi in Italia raccolte dagli architetti Sironi e Benni
- Fig 101. Falgás ,1920, Láminas 1-16 **250**
Extraída de: Falgás (1920). Arquitectura Española. Villas y Chalets. Recopilados por Víctor de Falgás.
- Fig 102. Tirelli, 1923, Láminas 1, 3, 7, 12, 17, 20, 24, 25, 26, 29, 40, 46, 50, 51, 56. **252**
Extraída de: Tirelli (1923). Palazzine e ville signorili
- Fig 103. Leclerc & Guillemot , 1925. Dossiers II y III completos. **253**
Extraída de: 65 habitations à bon marché: construites de 1920 à 1924, a l'aide de prêts et subventions d l'état dans les diverses régions de la France
- Fig 104. Baeschlin, 1930 Láminas 19, 20, 23, 31, 37, 39, 41, 45, 49, 51, 53, 59, 121, 123, 133. **254**
Extraída de: Baeschlin (1930). Casas de Campo Españolas
- Fig 105. "Peón haciendo dibujo en perspectiva de una mujer", Durero, 1525. **266**
Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:D%C3%BCrer_-_Zeichner_und_Akt.jpg
- Fig 106. Contornos. a) Casa das Torres; b) Casa de Manuel Alonso; c) Villa María **269**
Diseño Ana Lima
- Fig 107. La Guardia. Vuelo 1956. **271**
Fotografía cedida por José Ignacio Buján Díaz
- Fig 108. Alzado principal Villa María **273**
Fotografía de Ana Lima
- Fig 109. Vista aérea de 1870. Implantación de Villa María **273**
Fotografía cedida por José Ignacio Buján Díaz



- Fig 110. Fotografía previa a la Ampliación de la Villa *273*
Fotografía cedida por Antonio Martínez
- Fig 111. Retrato de Don Eloy *280*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 112. Vista lateral del Cuerpo principal, al fondo puede verse el volumen de la ampliación *281*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 113. Alzado Principal y Alzado lateral derecho de Villa María tras su ampliación *282*
Diseño de Ana Lima
- Fig 114. Fachada posterior, volumen correspondiente a la ampliación *282*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 115. Palomar *283*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 116. Zonificación del jardín *283*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 117. Merendero *283*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 118. Hórreo *284*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 119. Banco con mural valenciano *284*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 120. Jardín escalonado y palmera (elemento vegetal de representación) *284*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 121. Corral *285*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 122. Cobertizo *285*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 123. Fuente *285*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 124. Vista del nexo de unión entre los dos volúmenes. *286*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 125. Arco carpel del nexo de unión *286*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 126. Detalle de coronación del conjunto *286*
Fotografía de Ana Lima
- Fig 127. Planta baja y Primer piso de Villa María *287*
Diseño de Ana Lima
- Fig 128. Artesonado del comedor *288*
Fotografía de Ana Lima

| | |
|---|-----|
| Fig 129. Baño principal | 288 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 130. Aseo de servicio | 288 |
| Fotografía de Ana Lima: | |
| Fig 131. Cocina | 288 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 132. Comunicación entre volúmenes (arco carpanel) | 288 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 133. Detalle del salón. | 288 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 134. Hueco de escaleras del volumen original | 289 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 135. Puerta de acceso al salón | 289 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 136. Vista de la casa de Manuel Alonso desde la terraza superior de Villa María | 290 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 137. Vista aérea de 1870. Implantación de la Villa. | 291 |
| Fotografía cedida por José Ignacio Buján Díaz | |
| Fig 138. Vista frontal de la Casa de Manuel Alonso | 291 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 139. Vista lateral de la Casa de Manuel Alonso | 291 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 140. Retrato de Manuel Alonso | 293 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 141. Proyecto Original "Casa de Don Manuel Alonso" | 294 |
| Planos cedidos por José Luis Pereira Manzanares | |
| Fig 142. Alzado principal | 295 |
| Diseño de Ana Lima | |
| Fig 143. Vista de la Torre sobre alzado frontal | 295 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 144. Alzado posterior | 296 |
| Diseño de Ana Lima | |
| Fig 145. Vista de la Torre en el parte posterior | 296 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 146. Alzado lateral izquierdo | 297 |
| Diseño de Ana Lima | |
| Fig 148. Piscina (anexos) | 297 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 147. Alzado lateral derecho | 298 |
| Diseño de Ana Lima | |



| | |
|---|-----|
| Fig 149. Garaje (anexos) | 298 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 150. Casa de servicio (anexos) | 299 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 151. Salón exterior e invernadero | 300 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 152. Vista interior del invernadero | 300 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 153. Planta baja. Casa de Manuel Alonso | 301 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 154. Planta primera. Casa de Manuel Alonso | 302 |
| Diseño de Ana Lima | |
| Fig 155. Comedor | 303 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 156. Instalación sanitaria principal | 303 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 157. Pasillo planta primera | 304 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 158. Cocina | 304 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 159. Pasillo planta primera | 304 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 160. Galería | 304 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 161. Artesonado comedor | 304 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 162. Vista la de Casa de Manuel Alonso desde una de las terrazas de Villa María | 305 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 163. Vista principal de la Casa das Torres | 306 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 164. Localización en la parroquia de Camposancos | 307 |
| Fotografía cedida por José Ignacio Buján Díaz | |
| Fig 165. Situación en linde con la comarcal PO-355 | 307 |
| Fotografía cedida por José Ignacio Buján Díaz | |
| Fig 166. Vista desde la comarcal PO-355 | 307 |
| Fotografía de Ana Lima | |
| Fig 167. Fotografía de Camilo Carrero | 308 |
| Fotografía de Margarita Pérez Castro | |
| Fig 168. Licencia municipal para el cierre de la finca, 1925 | 308 |
| Extracto cedido por Margarita Pérez Castro | |

| | |
|---|-----|
| Fig 169. Vistas desde la terraza superior de la casa, desembocadura del río Miño con Portugal al fondo. Fotografía de Ana Lima | 309 |
| Fig 170. Vista principal y lateral de la casa das Torres Fotografía de Ana Lima | 309 |
| Fig 171. Alzado principal y laterales de la Casa das Torres Diseño de Ana Lima | 310 |
| Fig 172. Bóveda sótano Fotografía de Ana Lima | 311 |
| Fig 173. Escalera de acceso principal Fotografía de Ana Lima | 311 |
| Fig 174. Cierre principal Fotografía de Ana Lima | 311 |
| Fig 175. Diferentes vistas del lateral derecho. Acceso lateral a la vivienda. Fotografía de Ana Lima | 312 |
| Fig 176. Escalera exterior de acceso al mirador de las torres. Fotografía de Ana Lima | 314 |
| Fig 177. Vistas de Portugal desde la torre Este Fotografía de Ana Lima | 314 |
| Fig 178. Vistas de la desembocadura del Miño desde la torre Este Fotografía de Ana Lima | 314 |
| Fig 179. Plantas de la Casa de Camilo Carrero Fotografía de Ana Lima | 315 |
| Fig 180. Sala de visitas Casa das Torres Fotografía de Ana Lima | 316 |
| Fig 181. Pasillo Planta Baja, detalle del revestimiento Fotografía de Ana Lima | 317 |
| Fig 182. Estuco en dormitorio Fotografía de Ana Lima | 317 |
| Fig 183. Hall distribuidor Fotografía de Ana Lima | 317 |
| Fig 184. Escalera interior Fotografía de Ana Lima | 318 |
| Fig 185. Dormitorio Fotografía de Ana Lima | 319 |
| Fig 186. Baño principal Fotografía de Ana Lima | 319 |
| Fig 187. Escaleras de acceso a una de las torres y ventanales Fotografía de Ana Lima | 319 |



| | |
|---|-----|
| Fig 188. Casa das Torres. Análisis formal. Fotografía de Ana Lima | 320 |
| Fig 189. Principio de Dirección. Fotografía de Ana Lima | 321 |
| Fig 190. Principio de Escala Fotografía de Ana Lima | 322 |
| Fig 191. Contornos de las Villas Diseño de Ana Lima | 322 |
| Fig 192. Principio de Proporción Diseño de Ana Lima | 323 |
| Fig 193. Tramas definidas en los estudios de caso. Diseño de Ana Lima | 325 |
| Fig 194. Ritmo estético, Casa das Torres y Villa María Diseño de Ana Lima | 326 |
| Fig 195. Detalle del color azul de la fachada de Villa María Fotografía de Ana Lima | 327 |
| Fig 196. Contraste del Revestimiento teja y el cielo azul en la Casa de Manuel Alonso Fotografía de Ana Lima | 327 |



PARTE III. RESULTADOS Y CONCLUSIONES



CAPÍTULO 1

Análisis y resultados



Fig 197. Villa María, Casa de Manuel Alonso, Casa das Torres

Del total de obras comprendidas dentro de la Muestra 1, "arquitecturas de papel", 107 en total, han sido seleccionadas para el estudio aquellas que por formato y contenido se adaptaban a las premisas del presente análisis, que recoge obras de Francia, España, Italia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos (Gráficos 1 y 2). Tras una primera revisión se han descartado las que, o bien no entraban dentro de los límites cronológicos establecidos, o aquellas que en contenido escapaban al tema de estudio, la arquitectura residencial suburbana.

Así de esta primera selección se consideran 54 obras para la Muestra 1, un conjunto que recopila casi 4.500 láminas, sin contar diseños e ilustraciones integrados en el cuerpo del texto de algunas de las obras, principalmente las editadas en formato libro.

Esta Muestra 1, "arquitecturas de papel" analizada en el capítulo 1 de la Parte II es ahora examinada en función de los Indicadores resultantes del análisis de la Muestra 2, arquitectura indiana, desarrollado en el capítulo 2 de la Parte II (Tabla 7).

Se han localizado dentro de la Muestra 1 aquellas edificaciones que atienden a alguno de los indicadores establecidos en la tabla 7 y así poder verificar la influencia que estas ediciones gráficas pudieron tener en esta arquitectura indiana.

Así los indicadores que han servido de base al análisis son:

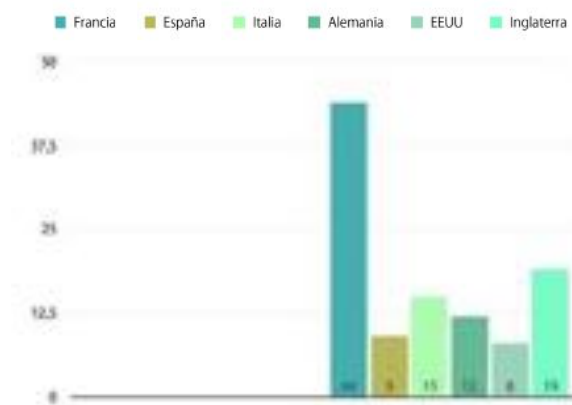


Gráfico 1. Obras de la Muestra 1 revisadas

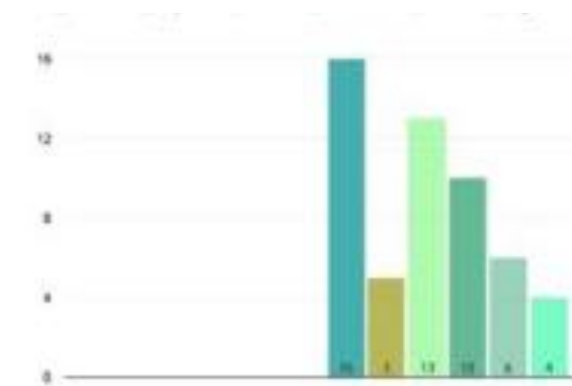


Gráfico 2. Obras de la Muestra 1 analizadas

- 1 Volúmenes compactos y proporcionados, de planta y alzado ortogonal (cuadrada o rectangular).
- 2 Elemento protagonista: la Torre.
- 3 Composición fragmentada en tres volúmenes.
- 4 Basamento-planta baja-planta piso-torre.
- 5 Ritmo: almenas, triglifos, balaustres o mochetas.
- 6 Escalera: centrada en la composición, establece proporción y equilibrio.

III.1.1. Los modelos alemanes



Fig 198. *Dresdener Architektur-Album*, 1875.

En la fase de documentación fueron localizadas 12 obras editadas en Alemania: *Dresdener Architektur-Album: Bauten und Entwürfe* (1875); *Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit* (1882); *Das einfamilienhaus* (1900); *Bauernhaus und Arbeiter Wohnung in England eine Reisestudie* (1902?); *Entwurf-Skizzen* (1902); *Das Haus eines Kunst-Freundes* (1902); *Neue bürgerliche Wohnhäuser* (1905); *Das Einzelwohnhaus der Neuzeit* (1907); *Charakteristische Details von Ausgeführten Bauwerke* (1914); *Kleine Wohnhäuser Arbeiterhäuser und Villen* (1915); *Kleinbauten und Siedelungen* (1919?); *Das ideale Holzhaus. Vorbildliche Vorlagen für Holzhäuser, Wochenendhäuser, Wohnlauben und Verkaufshäuschen* (1927). Siendo siete de ellas localizadas en la Biblioteca Digital de la Universidad Internacional Wolfsonian-Florida, una en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, otra en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, otra en el Archivo de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de A Coruña; otra en el Archivo digital de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg y otra en la plataforma digital *The Internet Archive*.

De estas 12 obras, nueve son en formato álbum -carpeta de láminas sueltas- y tres en formato libro. Diez han servido al análisis expuesto en la Parte II, reuniendo un total de 776 ilustraciones.

La muestra alemana es aquella en la que se ha conseguido encontrar mayor número de identificadores siendo numerosos los proyectos que atienden a casi su totalidad. De las obras

analizadas destaca notablemente *Dresdener Architektur-Album: Bauten und Entwürfe*, publicada en 1875 por George Gilbers, editor y recopilador. La obra recoge un total de 126 láminas de 69 proyectos construidos en Dresde entre 1845 y 1880 (Fig. 198), que presentan sobrios volúmenes compactos, de clara tendencia historicista, que atienden a las premisas buscadas, volumen cuadrangular, proporcionado y dividido en tres cuerpos.

La composición de las fachadas responden en su mayoría a los principios de la trama ortogonal, proporcionada, siendo la ventana su principal elemento de pauta. El recercado de esquinas y huecos es generalizado al igual que el empleo de triglifos bajo las cornisas. Este

recurso rítmico destaca notablemente al ser utilizado en prácticamente la totalidad de las obras de este álbum.

La homogeneidad en altura de los volúmenes es también característica. Todas las obras presentan igual número de plantas, basamento, planta principal y planta de piso, y, de existir, planta torre. La escalera siempre se dispone centrada, reforzando el eje principal de la composición, el que dictamina la rigurosa simetría de la misma. Dentro del conjunto estudiado la torre no es un elemento que destaque por su altura y entidad si no por su capacidad de dotar al conjunto de unidad, equilibrio y proporción.

Las similitudes formales entre muchas de las obras presentadas en esta recopilación de Gilbers con dos de los estudios de caso -Villa María y Casa das Torres- son más que obvias, tanto en volumen como en apariencia (Fig. 200).

Dentro del conjunto de obras alemanas otra que destaca en el análisis comparativo es *Architektur Deutschlands*, de Hugo Licht, editada en 1882 por Wasmuth. Este álbum presenta 41 proyectos divididos en 100 láminas de diseños. A diferencia del anterior, que centra su atención en la vivienda unifamiliar aislada -la villa- este álbum recopila principalmente obra plurifamiliar de carácter urbano. Aún a pesar de ello se pueden encontrar varias obras que atienden a los indicadores identificados en el análisis de los estudios de caso. Así pueden destacarse, por la similitud gráfica de sus plantas, con respecto a los planos originales de la Casa de Manuel Alonso, Villa Heyl (Fig. 203). y



Fig 199. Triglifos. Lámina 30, Villa María y Casa das Torres



Fig 200. Analogías formales: Lámina -37, Villa María, Casa das Torres.

la casa Schön (Fig. 202), y por su analogía formal Villa Reinhardt (Fig. 201) y la casa Ridder (Fig.204).

Villa Reinhardt presentando un volumen mucho mas disgregado, dispone de torre como elemento axial de la composición, con entidad, destacado del conjunto, al igual que la Casa de Manuel Alonso. Por su parte la casa Schön traduce de nuevo la división vertical del cuerpo compacto en tres piezas, de forma proporcional, con idéntica estereotomía en las esquinas y ventanas. Villa Heyl y la casa



Fig 201. Villa Reinhardt



Fig 202. Casa Schön



Fig 203. Villa Heyl



Fig 204. Casa Ridder



Fig 205. Plano Planta Principal de la Casa de Manuel Alonso

Ridder, por su parte, comparten con la Casa de Manuel Alonso tanto el esquema de organización espacial interior como el diseño de las escaleras de acceso a los porches de entrada de la vivienda.

III.1.2. Los modelos españoles

Editadas en España se localizaron nueve obras, *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura* (1846), *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales* (1858), *Les constructions en bois* (1876), *La Arquitectura en Alemania* (1880?), *Arquitectura práctica* (1880), *Arquitectura moderna de Barcelona* (1887), *125 modelos de edificios económicos casas baratas, villas y granjas* (1915), *Villas y chalets* (1927) y *Casas de campo españolas* (1930), de entre las cuales cinco se han considerado en el análisis.

La muestra española es, entre todas, la más heterogénea, no adoptando un patrón formal tan definido como en otros países. De las obras estudiadas solo tres se disponen en formato álbum, de láminas; la primera editada en Madrid, en 1846, de Fornés y Gurrea, y otras dos en Barcelona, una en 1880 de Hugo Licht y Antonio Bergnes, y la segunda en 1897 de Rogent y Pedrosa. Las otras tres obras que han servido al análisis fueron editadas en formato libro, y aunque el contenido se distribuye de forma similar al de los álbumes, no disponen de láminas sueltas.

Estas cinco obras analizadas presentan un total de 550 ilustraciones entre diseños y láminas.

De entre ellas aquella que presenta modelos más análogos a los estudios de caso es el álbum de Hugo Licht, traducido al castellano por Antonio Bergnes. Esta obra editada en España es de origen germano, por lo que presenta un total de 100 láminas de proyectos muy similares a los recopilados en los álbumes antes analizados dentro de la muestra alemana: viviendas sobrias, de traza ortogonal, volumen compacto y cuerpos -habitualmente tres- proporcionados. Es frecuente que alguno de estos cuerpos, normalmente uno en posición central o dos ubicados lateralmente, destaquen en altura, a modo de torre. Tanto la dirección como el movimiento de la composición son determinados por ejes axiales ortogonales, por las torres los verticales, y por las líneas de imposta y cornisa los horizontales.



Fig 206. Láminas 67, 14, 21, 34, Hugo Licht, 1880.

El álbum de Fornés y Gurrea presenta un único proyecto acorde con esta tipología, láminas XXXIV y XXXV, "Casa de campo con jardín" (Fig. 207), que si bien también se compone de tres cuerpos, es más dispar que los modelos alemanes con los estudios de caso.

La obra de Carpinell, *Arquitectura práctica* (1880), aún no adaptándose al formato habitual de carpeta de láminas sueltas, muestra una composición muy similar a la de un álbum pero con encuadernado tipo libro. Esta recopilación de 99 láminas presenta variados proyectos de diferentes tipologías, dentro de las cuales, algunas son interesantes para el análisis. En la lámina 14 puede verse el alzado de una casa de recreo que se titula “Casa Torre”, de volumen compacto y tres cuerpos verticales análogos en disposición y composición a los de Villa María, que se disponen, sobre basamento, planta principal y planta piso, escalera central y composición de huecos bajo el mismo esquema. Las láminas 41 y 60, “Casa para una familia”, presentan también iguales indicadores formales, y la Lámina 84, “Casa de bajos y un piso”, añade además sobre el eje de la composición, la torre sobre la planta piso.

Aún más particular resulta el análisis comparativo de las obras de Falgás y Baeschlin, que presentan modelos puramente “españoles”: casas estilo andaluz, catalán, gallego, castellano, etc. Entre ambas recogen más de 200 modelos de casas de campo y villas españolas.

La recopilación que en 1927 presenta Víctor de Falgás de estas “casas de campo señoriales”, edificaciones que describe como suntuosas, de buen gusto y gracia, se caracteriza por definir seis estilos para catalogarlas: el estilo andaluz, el estilo gallego, el estilo castellano, el estilo montañés, el estilo vasco y el estilo catalán. Presenta un total de 38 modelos, siendo que de entre ellos, aquellos que más

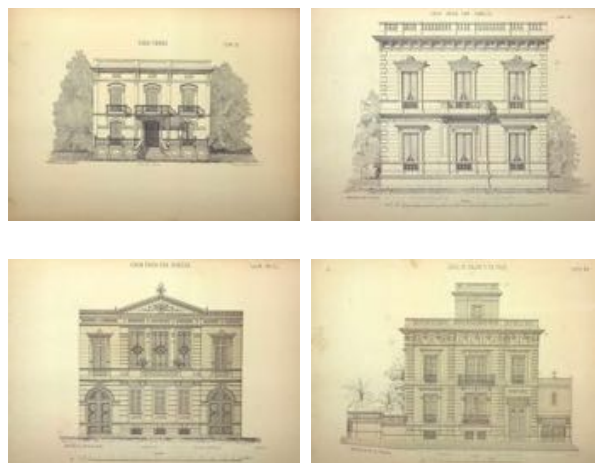


Fig 207. Láminas 14, 41, 60 y 84 de *Arquitectura Práctica*.

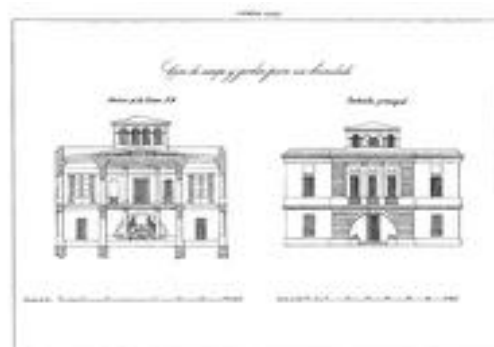


Fig 208. Lámina XXXVI. *Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura*, 1846



Fig 209. Láminas 26, 27, 28, 33, 37 y 42. *Villas y chalets*, 1927.

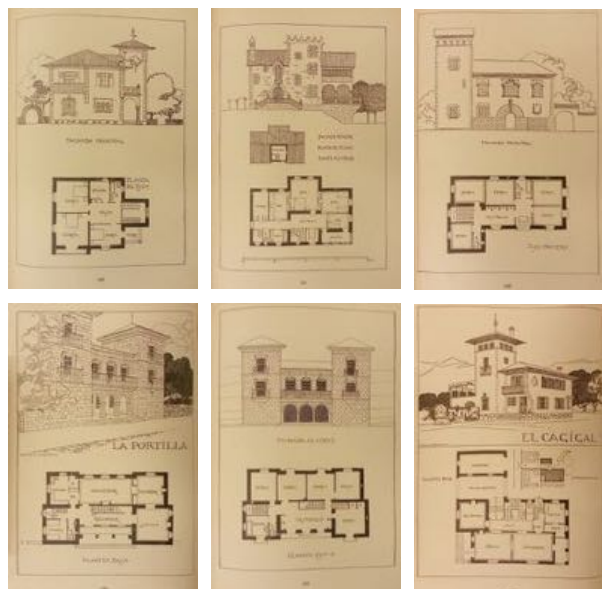


Fig 210. pp. 99,105, 108, 109, 116, 129. *Casas de campo españolas*, 1930.

se aproximan a los intereses de este trabajo atienden a los estilos montaños -por disponer de torre- o castellano -por su volumetría más compacta-. Al fijarse en el modelo de "estilo gallego" (lámina 37, Fig. 209) ninguna similitud presenta con los patrones formales que se buscan, resultando una tipología más próxima a los modelos regionalistas basados en la tipología del pazo gallego.

Por el contrario Baeschlin (1930) rechaza esos "caprichos de exotismo" que propone Falgás y presenta una recopilación de más de 100 modelos de casas de campo "autóctonas", propias de nuestra cultura local, edificaciones que simbolizan lo artesanal y tradicional, afirma. Huyendo de "estilos" regionales o provinciales presenta los modelos por su denominación coloquial -"Pazo Pombal" o "La Barraca"- en un claro gesto de rechazo hacia los modelos internacionales.

Dentro de esta muestra pocas son las obras que exhiben un mínimo de indicadores similares a los definidos en los estudios de caso, y si bien se han reconocido algunas afinidades puntuales (Fig. 210), no llegan a establecer cualquier base formal que poder comparar, como sí sucede con los modelos alemanes.

Cabe destacar que todas las obras levantas dentro de la muestra española fueron localizadas en bibliotecas nacionales -dos en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, dos en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, y otra en la Biblioteca de la Sociedad Española de Historia de la Construcción-, a excepción de la de Hugo Licht, que se localizó en el Archivo digital de la Biblioteca de la Universidad de Heidelberg, al igual que muchas de las obras alemanas.

III.1.3. Los modelos franceses

Es sin lugar a duda, la muestra más cuantiosa, representando el 41% del total -44 de 107-, el 75% de ellas editadas en París entre los años 1761 y 1928. De estas 44 obras localizadas han servido para el análisis 16, aquellas que atienden, tanto a la tipología editorial definida, como al rango temporal especificado.

Las obras han sido localizadas en las siguientes bibliotecas: la Biblioteca Nacional de España; la Biblioteca de la Universidad de A Coruña; la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Cataluña; la Biblioteca de la Universidad Politécnica de Madrid, la

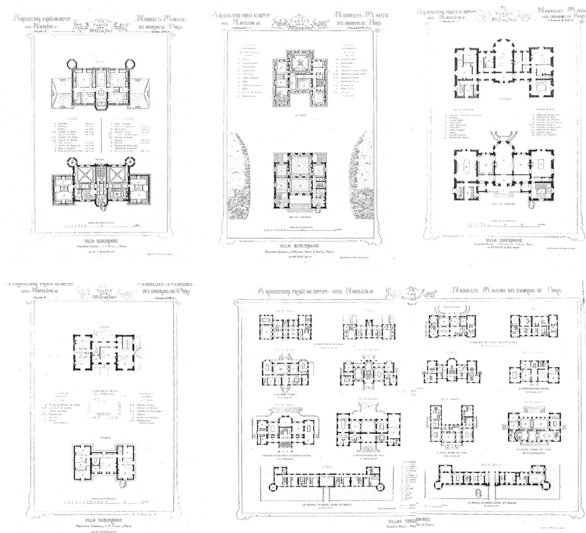


Fig. 211. Láminas diseñadas por Víctor Calliat en 1850.

Biblioteca de la Sociedad Española de Historia de la Construcción; la Biblioteca del Institut national d'histoire de l'art France; la Bibliothèque Nationale de France; la Bayerische Staatsbibliothek; y la plataforma digital The Internet Archive.

Dentro del repertorio de modelos franceses se han analizado más de 2.200 láminas de diseños. Son muchas las similitudes parciales encontradas, es decir, la malla, los ejes, la dirección, o el ritmo que se materializan en las Villas estudiadas pueden encontrarse en muchos de los proyectos que llegan desde el país galo, pero de forma aislada. Sirvan de ejemplo las numerosas plantas diseñadas y publicadas en 1850 por Víctor Calliat, en *Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours*. Plantas que muestran la división volumétrica del cuerpo compacto en tres brazos proporcionados que dotan del mismo equilibrio a estructura, planta y alzado (Fig. 211).

La organización interior, aún variando, mantiene una serie de premisas comunes a las establecidas en los tratados alemanes. Los tres bloques de la planta sirven para separar las estancias según su grado de privacidad: la de recepción y acceso vertical de la vivienda en el centro, en un lateral, habitualmente el derecho, la zona social -sala, despacho, biblioteca y comedor- y, en el otro ala el área de servicio, cocina, despensa, salas de trabajo e instalaciones sanitarias. La planta de piso es habitual que albergue los dormitorios y estancias más privadas.

De igual modo se puede ver esta división volumétrica en los alzados, que de nuevo traducen tres cuerpos proporcionados según el eje axial caracterizados por la trama ortogonal que define y pauta su composición y ritmo. La gran mayoría de las propuestas que llegan desde Francia, al igual que las alemanas, abogan por resaltar ejes horizontales (líneas de imposta y cornisas) y verticales (esquinas)

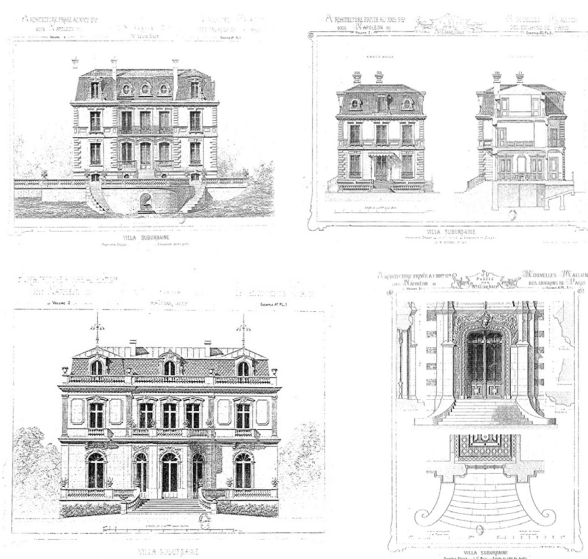


Fig. 212. Láminas diseñadas por Víctor Calliat en 1850.

utilizando la piedra. La cubierta es, entre todos los elementos característicos de estos modelos franceses el más dispar con respecto a la Muestra, ya que lo más habitual es que presenten cubierta a mansarda. Fueron localizados múltiples pormenores de escaleras exteriores de idéntica traza a las empleadas tanto en la Casa de Manuel Alonso como en la Casa das Torres (Fig. 212).

III.1.3. Los modelos Ingleses

Diecinueve han sido las obras inglesas recopiladas, todas editadas en Londres, de las que han servido al análisis cuatro, *The Gentleman's House*, 1864; *House Architecture*, 1880; *Das englische Haus* 1904; y *Recent English domestic architecture* 1908, todas publicadas en formato libro, reuniendo entre las cuatro más de 1.300 ilustraciones.

En cuanto al formato aquella que más se aproxima al tipo editorial de los Pattern Books es la obra editada por Macartney, *Recent English domestic architecture*. Editada en 5 volúmenes, uno por año desde 1908 a 1912, cada tomo contiene unas 200 ilustraciones organizadas por proyecto y arquitecto. Tras unas breves notas iniciales de los proyectos, se recopilan las ilustraciones que alternan planos y fotografías. Las otras tres obras, más ajenas al modelo editorial del catálogo, incorporan ilustraciones en el cuerpo de texto, resultando más cercanas al formato de los tratados que de los álbumes.

En cuanto a la imagen todas las obras analizadas dentro del repertorio inglés se caracterizan por exponer las bases del "nuevo" estilo *Old English*, asentado en los modelos vernáculos y populares de la arquitectura del *cottage*. Muestran el fuerte rechazo que el estilo manifestaba por los elementos de origen foráneo y la valoración por lo genuino.

Así son protagonistas indiscutibles de la fachada tanto el ladrillo visto -en sus diferentes tonalidades rojizas- como las ventanas y cuerpos acristalados, tipo mirador tan propios de la época victoriana. Su asimétrica disposición es otra de las características propias de este estilo tan ligado al pintoresco, al igual que los tejados, complicados e imponentes, de pendientes bruscas, formados por la intersección de numerosos hastiales de diferentes tamaños y formas, predominando la triangular, de teja plana, como la de los antiguos *cottages*. Otro de sus elementos característicos, ampliamente difundido en los modelos analizados, son las chimeneas, altas y estilizadas, normalmente también de ladrillo y decoradas.

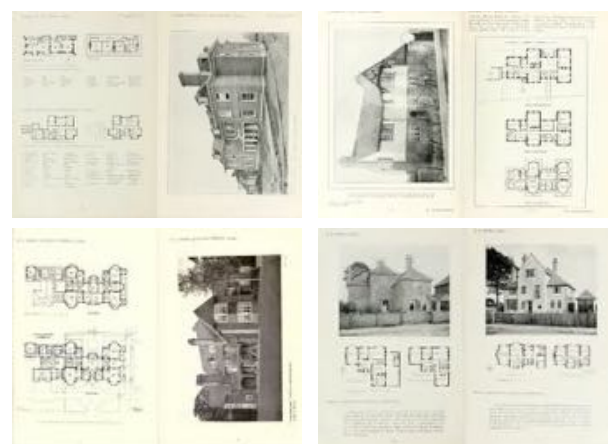


Fig 213. *Recent English domestic architecture* (1908)pp. 128-129 Vol.I; pp. 46-47 Vol.II; pp. 68-69 Vol. III; pp. 7-8 Vol.IV.

Patrones formalmente ajenos a los indicadores establecidos, irregulares y variados, carentes de ejes y direcciones dominantes, y sin una trama compositiva explícita. Modelos entre los que es complicado encontrar características o elementos afines a los identificados en los estudios de caso.

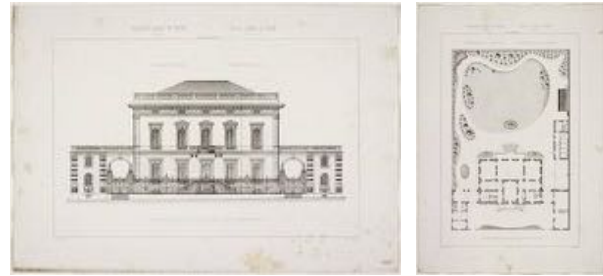


Fig 214. *Album degli ingegneri ed architetti* (1888). Láminas 20 y 21.

III.1.3. Los modelos italianos

De las quince obras incluidas en el primer registro documental trece han sido útiles para el análisis, reuniendo en total poco más de 750 láminas. Las obras analizadas se editan todas en Milán entre 1888 y 1923; seis de ellas han sido localizadas en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña, dos en Biblioteca Digitale Università di Bologna y cinco en la Biblioteca Digital de la Universidad Internacional Wolfsonian-Florida.

En una de las primeras obras analizadas dentro del elenco italiano, *Album degli ingegneri ed architetti. Scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne (1884-1888)*, de Scipione Cappa (Fig. 214), al igual que en el editado por Dario Carbone en 1890, *Costruzioni e progetti* (fig. 215), pueden encontrarse proyectos, de vivienda unifamiliar con matices similares a los identificados en el análisis de los estudios de caso.



Fig 215. *Costruzioni e progetti* (1890). Lámina 97.



Fig 216. *L'architettura di Giuseppe Sommaruga* (1908). Láminas 22, 25, 31, 34, 36, 38, 43, 44.

El caso más singular es la obra del arquitecto Giuseppe Sommaruga, publicada en 1900, un

profesional de la vivienda burguesa máximo exponente de la efervescencia cultural que invadía el ambiente arquitectónico en la Italia de los primeros años del siglo XX. Presenta modelos de viviendas unifamiliares de carácter monumental, que escapando al clasicismo de la interpretación academicista que persistía en el país, proponen una arquitectura más animada y dinámica, opuesta al mimetismo clasicista imperante, símbolo del proceso de renovación arquitectónica que persigue. De igual porte es la obra de Augusto Cavazzoni, editada en 1909 (fig.187), una "guía de arquitectura de casas" como el propio autor indica (p. 11), con propuestas que muestran el claro abandono de una imitación literal de la forma clásica, residencias que abogan por la naturaleza, la economía ornamental de las superficies, el uso de arcos decorados por frisos que permiten establecer unas ciertas relaciones de proximidad con el léxico formal italiano.

En la mayoría de los modelos presentados por Sommaruga y Cavazzoni, la torre, unidad volumétrica de mayor altura, sirve de elemento capaz de interrelacionar las demás partes, así como de conceder homogeneidad al conjunto, dotándolo de aquel equilibrio compositivo que las muestras alemana y francesa conseguían mediante la simetría, recurso formal que, en este repertorio italiano, no siendo siempre evidente, se vislumbra.

Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante recopila 80 modelos de proyectos residenciales "modernos" y espera servir de referencia a futuros constructores.



Fig 217. *Il Villino. Progetti dell'Arch* (1909?). Láminas 1, 4, 5, 6, 7, 10, 13, 18, 20, 21, 26, 29.

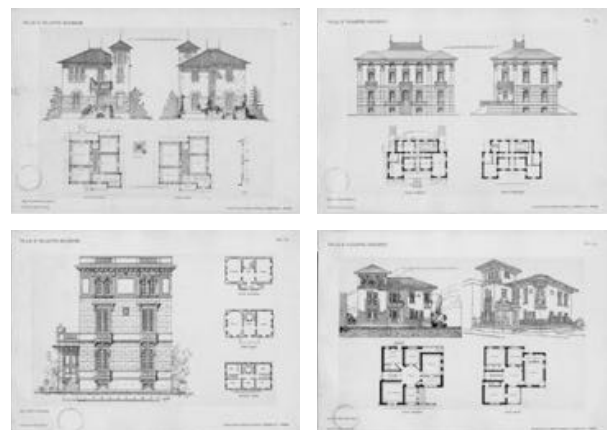


Fig 218. *Ville e villette moderne* (1912). Láminas 2, 16, 22, 35.

Muestra proyectos de actitud más clásica, con sobrias volumetrías y marcadas simetrías compositivas, así como modelos más plásticos que destacan por la agregación de cuerpos en un conjunto que destaca por su movimiento y dinamismo.

Dentro del repertorio pueden encontrarse gestos y trazas compositivas análogas a muchas de las utilizadas en los estudios de caso. La lámina 22, vivienda unifamiliar del ingeniero Carlo Pincherle, presenta la misma disposición vertical de ventanas alternando las que se enmarcan con frontón recto sobre triglifos florales y las dobles en arco de medio punto (Fig. 218). La Casa de Manuel Alonso utiliza el mismo recurso ornamental de piezas ortogonales que el que se puede ver en el modelo de Fabini que aparece en la lámina 36 de *Ville e villette moderne* (Fig. 221).

Este repertorio arquitectónico da muestra de la variedad estilística y formal que trabajan estas publicaciones, abiertas a un público y una sociedad heterogénea, capaz de demandar modelos de traza clásica, gótica, pintoresca y modernista a la par.

Entre los modelos que presenta el álbum *Disegni e Progetti d'architettura* (1915), editada por *L'artista moderno*, se encuentran importantes obras del arquitecto italiano Silvio Gambini, discípulo de Sommaruga. De entre ellas cabe destacar, por puntuales pero consistentes analogías con la Casa das Torres, Villa La Palancola construida entre 1913 y 1915 en Florencia, y derribada en 1950. Son obvias

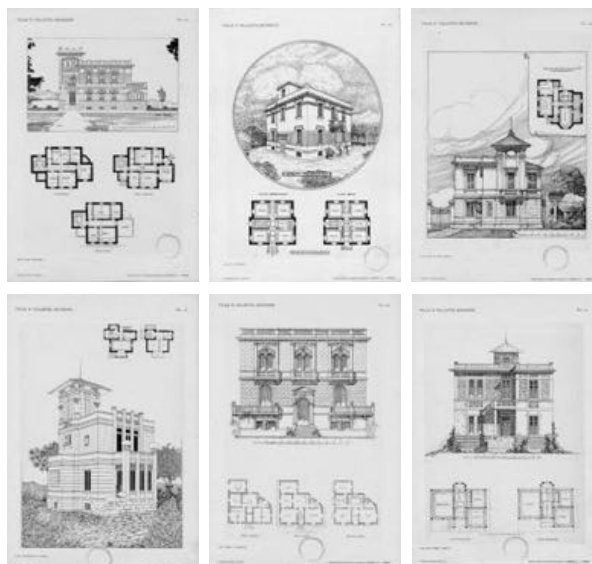


Fig. 219. *Ville e villette moderne* (1912). Láminas 36, 42, 56, 58, 70, 72.



Fig. 220. Juego de frontones alternando el recto y en arco doble. Casa das Torres y Lámina 22 de *Ville e villette moderne*.



Fig. 221. Recurso geométrico ornamental. Casa de Manuel Alonso y Lámina 36 de *Ville e villette moderne*.

las referencias que Gambini adopta tanto de Ernesto Basile, la escalera de entrada es un claro ejemplo, como de Sommaruga, la torre o la terraza. En este proyecto Gambini juega con los movimientos volumétricos y las bandas horizontales -frisos- combinando equilibradamente las dos direcciones principales de la composición.

La escalera vista que desde la terraza de la planta principal accede a la torre se parece de forma clara a la dispuesta en la Casa das Torres, siendo aquí un elemento tan determinante como en el proyecto de Gambini (Fig. 222).

Gambini vuelve a utilizar este recurso formal en Villa Dirce (Fig. 223) proyecto que realizó



Fig 222. Escaleras laterales de Villa La Palancola (Lám. 20) y Casa das Torres

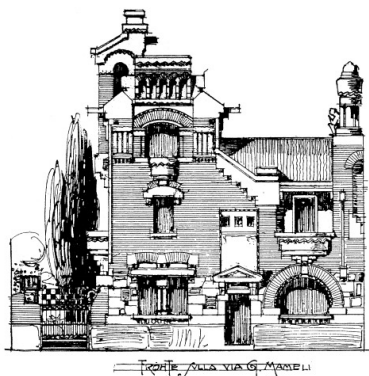


Fig 223. Villa Dirce (1915)



Fig 224. *Ville e villini in Italia* (1900). Láminas 11, 12, 13, 24.

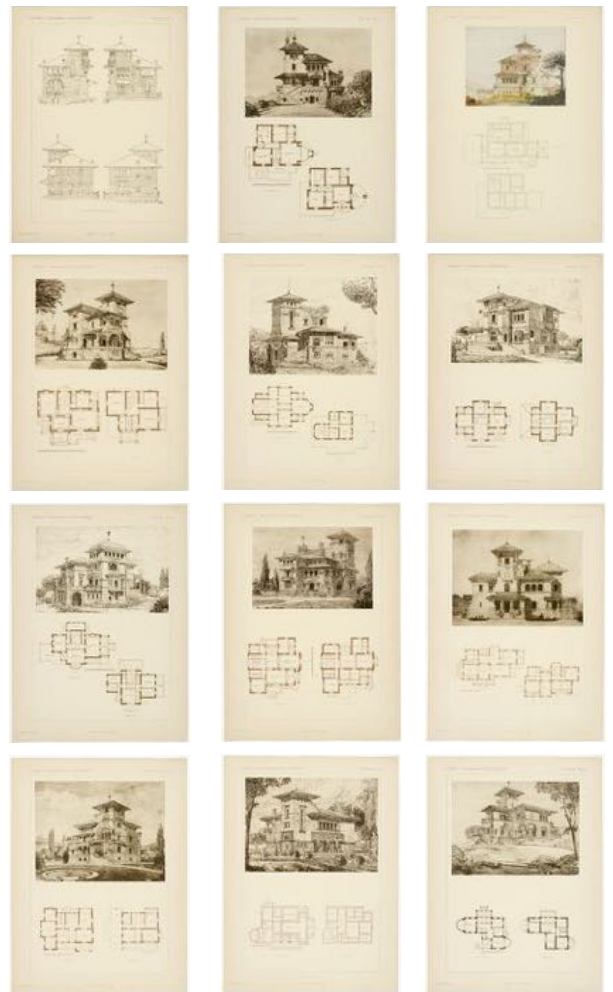


Fig 225. *Palazzine e ville signorili* (1923). Láminas 5, 8, 9, 11, 15, 17, 22, 26, 27, 30, 33, 39.

en 1915, y que además de en esta recopilación saldría publicado en 1918 en el segundo número de la revista *L'Artista Moderno*. Este proyecto de Villa Dirce lo adaptará posteriormente para una vivienda de su familia construido en 1921 en Arese.

Otros catálogos analizados que de igual modo muestran esta predilección italiana por la torre como elemento formalmente protagonista son *Ville e villini in Italia* (1900) de Bestetti e Tumminelli (Fig. 224) y *Palazzine e ville signorili* (1923) de Tirelli (Fig. 225). De este último cabe destacar la lámina 51 que de nuevo dispone el acceso a la torre mediante escalera lateral exterior (Fig. 226).



Fig. 226. *Ville e villini in Italia* (1900) Lámina 51.

III.1.3. Los modelos estadounidenses

El repertorio correspondiente a los Estados Unidos reúne un total de ocho obras de las que seis fueron analizadas: de 1850 la de Downing, *The Architecture of Country Houses*; de 1864 la de Calvert, *Villas and cottages*; de 1865 la de Woodward, *Woodward's Country homes*; de 1903 la de Barrett, *Colonial southern homes*; de 1909 la obra *Concrete houses & cottages* editada por Cementos Portland y de 1912 *Inexpensive homes of individuality* de Frank Miles.

Tanto en formato como en contenido esta muestra dista mucho de los indicadores que se pretenden localizar, una vez que el repertorio formal que difunden centra su interés en la vivienda unifamiliar económica, más que en la villa burguesa. Proyectos que navegan entre una serie de revivals arquitectónicos muy dispares. Casi la totalidad de la muestra centra su atención en la vivienda de tipo económico, estandarizada, capaz de servir a cualquier tipo de demanda. De una y dos alturas pueden llegar a combinar mansardas francesas, logias italianas y motivos ornamentales de cualquier origen.

Modelos ajenos a la realidad estudiada, y que si bien tuvieron una incidencia determinante en Norteamérica^[1], no llegan a influir de modo alguno en la arquitectura indiana.

1 Reiff (2000) analiza 118 libros publicados en América entre 1738-1950 que difunden modelos de arquitectura doméstica norteamericana.



PARTE III. RESULTADOS Y CONCLUSIONES



CAPÍTULO 2

Conclusiones

CONCLUSIONES

Esta investigación, intuyo que como la gran mayoría, comienza con el temor de no llegar a encontrar o alcanzar aquello que pretende; surge aferrada a un objetivo principal a partir del que se traza todo un itinerario de trabajo. Concluir esta investigación ha significado dejar de buscar, poner un punto y aparte, cerrar una etapa y dejar abiertas otras posibles líneas de análisis.

El objetivo propuesto de inicio abrió una serie de interrogantes que han dispuesto la estructura de la Tesis; determinar la génesis formal de esta arquitectura implicaría el reconocerla, es decir atender al porqué de su razón, a sus variantes e invariantes formales, y a sus principios. Así la Primera Parte del trabajo centra su atención en, a través de la bibliografía específica, definir el "tipo", lo que de antemano implicó estudiar si podía ser considerada como tal, como un tipo arquitectónico (a). Analizado el tipo se han intentado estudiar, a fin de entender sus lógicas, las variantes y clasificaciones (b) que para dicho tipo se habían realizado en los estudios anteriores y así situar en un punto de partida las hipótesis establecidas sobre la génesis formal de esta arquitectura (c). Esta primera parte termina reflexionando sobre cómo ha ido evolucionado la arquitectura doméstica, la casa como hecho fundamental, origen y germen de la arquitectura, hasta la villa, el pazo o la quinta, como expresiones del progreso del tipo doméstico.

(a) Como se ha visto el Tipo es una palabra que permite generalizar un concepto a través del cual se conciben cosas que se asemejan entre sí; una idea abstracta que se obtiene a partir de la conceptualización de una serie de cualidades genéricas comunes a un grupo de objetos. Ese algo "amorfo" que posibilita clasificar bajo alguna condición esencial -enunciado lógico- que no tiene porque estar relacionada con la imagen, y que sirva para explicar órdenes y relaciones. "Ningún tipo se identifica con una forma, [...] todas las formas arquitectónicas son remisibles a algún tipo" (Rossi, 1966). Así todas las formas arquitectónicas indianas remiten al mismo tipo. Un tipo arquitectónico que engloba a una serie de objetos que atienden a un conjunto de premisas y principios comunes, el principal, el fenómeno directa o indirectamente impulsor de esta arquitectura, la emigración. Una arquitectura no es o deja de ser indiana por su forma, composición, elementos, imagen o disposición, es indiana porque el capital a partir del que se ha construido es indiano, es decir, procede de la mayor o menor fortuna de una experiencia de vida lejos de la tierra natal.

(b) Las variantes que se han definido en las diferentes investigaciones sobre el tema no hacen más que embarullar, todavía más si cabe, la definición del tipo arquitectónico. Alguno de los autores han llegado a establecer hasta 28 estilos o variantes dentro de la clasificación del tipo en una sola provincia, así de los siete que Álvarez Quintana (1991) establece -el autóctono, ecléctico, pintoresco, colonial, historicista, modernista o cosmopolita y regionalista o nacionalista- se alcanzan esos 28 que

distingue Villa Álvarez (2009) para la zona del Baixo Miño (Tablas 1 y 3). Como se ha podido ver en la Parte I del trabajo existen una serie de elementos que si bien no son exclusivos del tipo, si pueden considerarse habituales dentro del conjunto, al igual que lo fueron de otras arquitecturas burguesas coetáneas. Elementos que han servido de expresión cultural y social no solo al indiano, sino también al nuevo y viejo burgués del *fin de siècle*. Elementos que por su reiteración dentro del tipo, así como por su, en ocasiones, extravagancia, han pasado a caracterizar esta arquitectura sin ser exclusivos de la misma. Miradores, torres, galerías, porches, buhardillas, ect., son recursos compositivos y formales propios de la arquitectura aburguesada de la época, elementos que no atienden a orígenes ni destinos, elementos que vagan libremente por toda Europa, y que únicamente se diferencian, el burgués y el indiano, por la procedencia del capital que lo promueve.

(c) Esta revisión bibliográfica también ha permitido analizar las hipótesis que sobre su génesis han ido formulando los diferentes autores. Se ha podido comprobar que la mayoría de los investigadores coinciden al afirmar que la génesis de este tipo arquitectónico deriva de un fenómeno social, cultural, editorial y arquitectónico muy particular que se produce en Europa, en primera instancia, y en América, en segunda, durante los últimos años del XIX y los primeros del XX. Este fenómeno se materializa en los álbumes o libros de modelos *-pattern books-* que se editan desde los principales centros de creación europeos y desde allí se exportan a toda Europa, y posteriormente a América. Carpetas y libros de láminas que difunden modelos arquitectónicos, una arquitectura *prêt-à-porter*, lista para llevar, accesible desde todo el mundo y para casi todo el mundo. Modelos que los indianos pudieron absorber tanto allá, en América, durante su etapa como emigrantes, dentro de los círculos sociales y culturales que los formaron como “nuevos ricos”; como acá, a su regreso, ya como miembros de una élite social de la que se consideran parte indisoluble.

El análisis realizado en la Parte I traza el itinerario del resto de la investigación y dado el consenso que sobre su génesis muestran los diferentes autores, el propósito ha sido comparar ambas arquitecturas, la construida y la de “papel”. Se determinan dos muestras, una formada por una recopilación de álbumes y carpetas de modelos, “arquitectura de papel”-muestra 1-; y otra por el tipo arquitectónico objeto de estudio, la villa indiana -muestra 2-.

La elaboración de la muestra 1, álbumes y catálogos de arquitectura se centró en localizar publicaciones especializadas y focalizadas en difundir modelos de arquitectura doméstica a medida, proyectos de *cottages*, villas y residencias de carácter unifamiliar que en su día pretendieron instruir y servir de inspiración/modelo a arquitectos, maestros de obra y clientes. Para ello se revisaron las principales bibliotecas de carácter nacional e internacional llegando a reunir un total de 145 obras, de las que han servido al análisis 107. Su mera localización ya resultó compleja debido a que muchas de estas obras pertenecen a colecciones privadas o simplemente ya no existen; muchas han desaparecido o no se han localizado en bibliotecas de dominio público. Se han consultado más

de veinte bibliotecas obteniendo resultados en dieciséis de ellas. Tras analizar cuantitativamente la procedencia de las obras recopiladas se puede concluir que la gran mayoría de estas ediciones proceden de bibliotecas particulares, que han donado sus ejemplares a la Biblioteca Nacional de España, a los Archivos de la Real Academia de Bellas Artes o a diferentes bibliotecas de Escuelas de Arquitectura como la de La Coruña. Con la certeza de no haber localizado ni una mínima parte del compendio editorial que pudo llegar a existir se han reunido todas las obras que dadas las posibilidades se han podido localizar.

El abanico es amplio, tanto en formato como en contenido. Muchas de ellas se publicaron en formato libro, las primeras, descendientes directas de los tradicionales tratados de arquitectura. Puede comprobarse como su maquetación evoluciona, desde la simple incorporación de ilustraciones sueltas en el texto -planos y diseños-, hasta la organización de las hojas en formato láminas. La carpeta de láminas sueltas es el formato característico de este tipo editorial, normalmente provista de unas láminas iniciales de texto -índice- a la que sigue una recopilación de diseños, normalmente en blanco y negro que, con mayor o menor detalle, divulgan modelos y planos de viviendas. Muchos aptos para su directa construcción, provistos de planos a escala y acotados, pormenores constructivos, alzados y secciones; otros, meros dispensadores de modelos, inspiraciones capaces de orientar a los más indecisos en la forma y disposición de sus viviendas.

A medida que avanza el análisis de esta muestra aumenta la sensación de estar creando un enorme "pajar" donde luego buscar alguna aguja, impresión que nunca cohibió la firme convicción de que existir, existía (la aguja). Dentro del repertorio analizado no se localiza ningún proyecto que atienda a la premisa planteada por muchos de los autores, la de copia o reproducción directa, ya que no se encuentra un modelo capaz de atender a alguna de las tres villas, pero, como se verá más adelante, sí se reconocen elementos, patrones, siluetas, formas e imágenes que revelan vínculos compositivos y formales evidentes. No se localiza un proyecto, pero sí se identifican partes y formas capaces de componerlo.

Como muestra 2 se seleccionaron tres de las villas más emblemáticas de la localidad de A Guarda, aquellas que forman parte del contexto ambiental y cultural de la localidad desde principios de siglo, Villa María, la Casa de Manuel Alonso y la Casa das Torres. Las tres villas, aún con sus propias señas de identidad, comparten una serie de indicadores muy particulares. Las tres pertenecen al tipo arquitectónico que se analiza, es decir, todas son producto y resultado de un proceso migratorio, levantadas gracias al capital procedente de la experiencia vital de un guardés en América. Son todas exentas, construcciones aisladas rodeadas de jardín -villas-, proyectos que gozaron de mayor libertad interpretativa que aquellas urbanas. De su análisis se sabe que dos, Villa María y la Casa das Torres, son autoría del maestro de obras Teodoro Sabariz, natural de la localidad, y familia del promotor de la primera de las villas en análisis, Eloy Alonso. El tercero de los proyectos, la Casa de

Manuel Alonso, es responsabilidad de un arquitecto o maestro de obras de Vigo, dato facilitado, al igual que una copia del proyecto original, por Mercedes Alonso, heredera y actual propietaria del inmueble. En el proyecto apenas consta el nombre de la vivienda “Proyecto de Casa para Don Manuel Alonso Sobrino en La Guardia” con una anotación manuscrita que pone en “1933 se empezó esta casa, se terminó 1935”, autoría del marido de Mercedes Alonso, José Luis Pereira Manzanares.

Del análisis de la muestra 2 se extraen una serie de indicadores capaces de servir al estudio comparativo; se examinan ejes, direcciones, movimientos, proporciones y equilibrios, dimensiones y escalas, y formas, a través de sus tramas, elementos, ritmos y pausas. Se constata que las Villas, a pesar de sus características individuales, atienden a patrones compositivos y formales comunes, empleando los mismos recursos y elementos. Así, si se extrapolan estos indicadores, resultado del análisis de la muestra edificada, y se comparan con los proyectos editados dentro de la muestra 1, son numerosas las similitudes y analogías.

En la Parte III se comprueba como desde los diferentes países y focos de creación, sobre todo Alemania, Francia e Italia, se difunden modelos que comparten, con las tres villas elementos -como triglifos, mochetas, dinteles y cornisas-, tramas, ejes y dirección, escalas y proporciones, formas. Se puede afirmar que, aún no localizando aquellos modelos que pudiesen haber servido de muestra y ejemplo directo, se reconocen muchos que han podido inspirar y servir de base. Así, si estas formas y relaciones que hoy se reconocen en la arquitectura indiana llegaron directas de América, fue vía Europa, por lo que la “foraneidad” que popularmente se le atribuye atiende al exotismo social que en la época se quiso otorgar a todo lo que rodeaba a este personaje. Pintura, literatura, teatro, así como otras muchas artes mitificaron y crearon un prototipo de indiano realmente ajeno a aquel mayoritario y responsable por un repertorio arquitectónico único e igual de culto y erudito que su coetáneo burgués. Un conjunto edificado que busca el talante burgués de forma despreocupada y espontánea.

Es imposible hoy saber si estos tres proyectos concretos fueron idealizados aquí, por el maestro de obras, el arquitecto o el propio indiano, o si ya se idealizaron allá, consecuencia de la exportación de formas y composiciones a través de los álbumes que podrían encontrar en librerías y centros sociales que frecuentaban. Lo que se puede constatar es que todo lo excéntrico que de ellos puede extraerse es continental. Su forma, composición y disposición atienden a patrones europeos, que conforman una suerte de “*collage*”, producto de los muchos modelos que esta literatura gráfica divulgó durante años. Incluso el “exótico” revestimiento que dos de estas edificaciones presentan -Villa María con su fuerte azul y la Casa de Manuel Alonso en un intenso naranja- no atiende a condicionantes foráneos sino locales, empresariales y familiares^[2].

Así pues, aún sin haber encontrado pruebas firmes capaces de ratificar la hipótesis inicial, se puede afirmar, dado el análisis realizado, que la edificación indiana es continental, y que la foraneidad que se

2 Recordar que Eloy Alonso, promotor de Villa María, dispone de una de las empresas cerámicas más importantes de Galicia y es familia directa de Manuel Alonso.

atribuye a sus formas procede de la "caricaturización" que durante años acompañó al personaje. Se abren así nuevas vías de investigación propicias al análisis de esta arquitectura editada y difundida por medio de los álbumes y catálogos, una arquitectura *prêt-à-porter*, sin destinatario definido, capaz de servir de inspiración y de copia, una arquitectura heterogénea, factible y dúctil, ajena a muchos de los convencionalismos económicos y culturales de una sociedad en constante progreso y cambio, expresión de un modelo de producción artística que antecede a su tiempo, una arquitectura "globalizada".



Fig 227. Casa das Torres, Proyecto publicado en *Dresdener Architektur-Album*, 1875, Villa María.

Parte III

Índice de Imágenes

| | |
|--|------------|
| Fig. 197. Villa María, Casa de Manuel Alonso, Casa das Torres Fotografías de Ana Lima | 348 |
| Fig. 198. Dresdener Architektur-Album, 1875. Extraída de: Gilbers (1875). Dresdener Architektur-Album. Bauten und Entwürfe | 349 |
| Fig. 199. Triglifos. Lámina 30, Villa María y Casa das Torres Fotografías de Ana Lima, y Lámina 30 extraída de: Gilbers (1875). Dresdener Architektur-Album. Bauten und Entwürfe | 350 |
| Fig. 200. Analogías formales: Lámina 37, Villa María, Casa das Torres. Fotografías de Ana Lima, y Lámina 30 extraída de: Gilbers (1875). Dresdener Architektur-Album. Bauten und Entwürfe | 351 |
| Fig. 201. Villa Reinhardt Extraída de: Licht (1875). Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit | 351 |
| Fig. 202. Casa Schön Extraída de: Licht (1875). Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit | 351 |
| Fig. 203. Villa Heyl Extraída de: Licht (1875). Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit | 351 |
| Fig. 204. Casa Ridder Extraída de: Licht (1875). Architektur Deutschlands: Übersicht der Hervorragendsten Bauausführungen der Neuzeit | 351 |
| Fig. 205. Plano Planta Principal de la Casa de Manuel Alonso Plano cedido por José Luis Pereira Manzanares | 351 |
| Fig. 206. Láminas 67, 14, 21, 34, Hugo Licht, 1880. Extraída de: Licht (1875). La Arquitectura en Alemania | 352 |
| Fig. 207. Láminas 14, 41, 60 y 84 de Arquitectura Práctica. Extraída de: Carpinell (1885). Arquitectura Práctica. | 353 |
| Fig. 208. Lámina XXXVI. Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura, 1846 Extraída de: Fornés (1846). Álbum de Proyectos Originales de Arquitectura | 353 |
| Fig. 209. Láminas 26, 27, 28, 33, 37 y 42. Villas y chalets, 1927. Extraída de: Falgás (1920). Arquitectura Española. Villas y Chalets. Recopilados por Víctor de Falgás. | 353 |
| Fig. 210. pp. 99, 105, 108, 109, 116, 129. Casas de campo españolas, 1930. Extraída de: Baeschlin (1930). Casas de campo españolas. | 354 |
| Fig. 211. Láminas diseñadas por Víctor Calliat en 1850. Extraída de: Calliat (1857). Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, dessiné et publié par Victor Calliat | 355 |
| Fig. 212. Láminas diseñadas por Víctor Calliat en 1850. Extraída de: Calliat (1857). Parallèle des maisons de Paris construites depuis 1830 jusqu'à nos jours, dessiné et publié par Victor Calliat | 355 |
| Fig. 213. Recent English domestic architecture (1908) pp. 128-129 Vol.I; pp. 46-47 Vol.II; pp. 68-69 Vol. III; pp. 7-8 Vol.IV. Extraída de: Macartney (1908). Recent English domestic architecture | 356 |

- Fig 214. Album degli ingegneri ed architetti (1888). Láminas 20 y 21. **357**
 Extraída de: Cappa (1888). Album degli ingegneri ed architetti. Scelta collezione di disegni delle più pregiate costruzioni moderne (1884-1888)
- Fig 215. Costruzioni e progetti (1890). Lámina 97. **357**
 Extraída de: Carbone (1890). Costruzioni e progetti
- Fig 216. L'architettura di Giuseppe Sommaruga (1908). Láminas 22, 25, 31, 34, 36, 38, 43, 44. **357**
 Extraída de: Sommaruga (1908). L'architettura di Giuseppe Sommaruga
- Fig 217. Il Villino. Progetti dell'Arch (1909?). Láminas 1, 4, 5, 6, 7, 10, 13, 18, 20, 21, 26, 29. **358**
 Extraída de: Cavazoni (1909?). Il Villino. Progetti dell'Arch.
- Fig 218. Ville e villette moderne (1912). Láminas 2, 3, 5, 16, 22, 35, 36, 42, 53, 56, 58, 70, 72. **359**
 Extraída de: s.a. (1912). Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante
- Fig 219. *Ville e villette moderne* (1912). Láminas 36, 42, 56, 58, 70, 72. **359**
- Fig 220. Juego de frontones alternando el recto y en arco doble. Casa das Torres y Lámina 22 de Ville e villette moderne . **359**
 Fotografías de Ana Lima y láminas extraída de: s.a. (1912). Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante
- Fig 221. Recurso geométrico ornamental. Casa de Manuel Alonso y Lámina 36 de Ville e villette moderne . **359**
 Fotografías de Ana Lima y láminas extraída de: s.a. (1912). Ville e villette moderne: progetti e schizzi di facciate e piante
- Fig 222. Escaleras laterales de Villa La Palancola (Lám. 20) y Casa das Torres **360**
 Fotografías de Ana Lima y láminas extraída de: s.a. (1915). Disegni e Progetti d'architettura
- Fig 223. Villa Dirce (1915) **360**
 Extraída de: s.a. (1915). Disegni e Progetti d'architettura
- Fig 224. Ville e villini in Italia (1916). Láminas 1, 4, 11, 12, 13, 24. Palazzine e ville signorili (1923). Láminas 5, 8, 9, 10, 11, 15, 17, 22, 26, 27, 29 **360**
 Extraída de: Bestetti e Tumminelli (1915): Ville e villini in Italia; y de: Tirelli (1923): Palazzine e ville signorili
- Fig 225. Palazzine e ville signorili (1923). Láminas 5, 8, 9, 11, 15, 17, 22, 26, 27, 30, 33, 39. **360**
 Extraída de: Tirelli (1923). Palazzine e ville signorili
- Fig 226. Ville e villini in Italia (1900) Lámina 51. **361**
 Extraída de: Bestetti e Tumminelli (1915). Ville e villini in Italia
- Fig 227. Casa das Torres, Proyecto publicado en Dresdener Architektur-Album, 1875, Villa María. **369**
 Fotografías de Ana Lima, y Lámina extraída de: Gilbers (1875). Dresdener Architektur-Album. Bauten und Entwürfe